وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب








أعلام النقد الفني في التاريخ

٣

د . عبد العزيز علون

أعلام النقد الفني

في التاريخ

تصميم الغلاف

د. عبد العزيز علوان

د. عبد العزيز علون

أعلام النقد الفني في التاريخ

1.

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١١م

أعلام النقد الفني في التاريخ / عبد العزيز علون .- دمـــشق : الهيئـــة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢م .- ٢٨٨ ص ؛ ٢٤ سم.

(فنـــون ؛ ٣)

١- ٧٠١ ع ل و أ ٢- ٩٢٧ ع ل و أ ٣- العنوان
٤ –علون ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

فنــون

«٣»

m

ليس تاريخ الفن مجرد استعراض لأسماء وسير الفنانين وأعمالهم، وإنما هو قراءة معمقة في التحولات الفلسفية والجمالية التي تهيئ لإنتاج فني، يستظل بظلها، ويدلل على دورها، ثم يدرس استجابة المجتمعات لهذا الفكر الفني أو ذاك. وتاريخ الفن هو صفحة استعراضية تحتاج قبل الإطلاع عليها إلى دراسة ما يسمى في العلوم الحديثة بفن النقد الفني الذي يقوم بجمع تأثيرات الفلسفة الفنية على صفحة إنتاج الفنانين.

يقوم النقد الفني على بناء جسر يبين صلة الفلسفة الجمالية بالإنتاج الفني، وتأثيرات هذا الإنتاج الفني على المجتمع. وليس النقد الفني مجرد استعراض تاريخي أو تجميع لردود أفعال المشاهدين. ونحن لم نعمل في اللغة العربية على وضع أبحاث حول النقد الفني وأعلامه في التاريخ، ودأبنا على ربط الفن الرافدي والفن الفرعوني وفنون سورية القديمة واليونان بالتتابع المتسلسل للأسر المالكة والسلالات وسير حكام المدن والمقاطعات. وأكثرنا من التسجيل التاريخي للحقبات الزمنية، التي درجنا على تسميتها بفن يوناني وفن رافدي وفن آشوري وفن فينيقي وفن فارسي وفن فرعوني وفن أموي...الخ. وحددنا الحقبات التاريخية بأبعاد زمنية، وربطناها في بعض الأحيان بملوك وحكام في حين أن الشكل الأصح والمعروف أكثر على الصعيد العالمي هو ربط الإنتاج الفني بالنظريات الفلسفية والأديان والتحولات الاجتماعية ذات الأسس الفكرية، مثل ربط الفسيفساء الأموي الكبير بدمشق، واللوحات الجدارية في قصر عميرة بازدهار الدولة العربية بعد العصر الراشدي، وربط الحركة الفنية في سورية بعهد ما بعد سقوط الدولة العثمانية.

لذلك فإننا نرى أن نتوقف عن الاستعراضات التاريخية واختصار شخصيات الفنانين بالأرقام الزمنية، والعودة إلى تاريخٍ للفن لبيان تأثير وتأثر التحولات الاجتماعية الكبرى وعقائدها وفكرها الفلسفي من خلال طرق تقديم الأعمال الفنية. وهذا يقودنا إلى البحث عن الفكر الفني والجمالي في الأعمال الفنية ومدى ترجمتهما بأشكالٍ من المواد والتقانات، ونبحث أيضاً عن أشكال التقانات والأدوات والمواد من جانب المهارة والضعف في التعامل معها، حسب كل فنان من الفنانين ومدى تعبير العمل الفني عن الفكرين الجماعي والفلسفي.

تركن مهمة الناقد الفني بالنسبة للعمل الفني بجملة من الوظائف المباشرة نعد بينها: توصيف العمل الفني وتحديد شخصيته، وإدخال الجمهور إلى دنيا العمل الفني الجديد، من أجل تذوقه، وكشف مواطن الجمال فيه، ومساعدة الفنان ذاته في تطوره نحو المستقبل، وتحديد مكانة العمل الفني بالنسبة لإنتاج الفنان وتاريخ الفن في الإطارين الاجتماعي والإبداعي اللذين ظهر فيهما العمل الفني، والتعريف بقيمة هذا العمل الفني بالنسبة لمسيرة الحركة الفنية المحلية والعالمية.

والنقد الفني ليس علماً، تطبق قوانينه على مواد جامدة، وإنما هو فن مرتبط بأطراف متبدلة، ومتحركة، ويحتاج الإلمام بعناصره إلى ثقافة واسعة بصرية وعملية، ومخزون كبير من معرفة العلوم المكملة والإطلاع على الصنائع الداخلة في التقانات المعتمدة، هذا بالإضافة إلى التمكن من علوم اللغات التي يكتب بها الناقد ونقصد بها علوم النحو والصرف والبيان والبديع، ومعرفة حدود الاشتقاقات، وأصولها في اللغات الكلاسيكية، وطرق استخدام المعاجم المقارنة والإنسكلوبيديات المختصة، والاستناد إلى مكتبة متخصصة تحيط بتاريخ الفن العام وعلم الاجتماع وعلم الآثار والعلوم الفيزيائية والكيميائية ذات الصلة بالتقانات.

وإن من يظن أن النقد الفني مجرد هذر صحفي عابر، يعتمد على السفسطة الكلامية، لا يجني أكثر من إضاعة وقته وأوقات الآخرين. وإن

الفنانين الذين يجمعون حولهم من يصفق لهم، يضلون طريقهم عند أول منعطف، ونحن نعتقد أن تاريخ الفن، لم ينتج فناً بدون نقد فني سابق له أو لاحق بعده. وقد نقع على مصادفات فنية في تاريخ الفن، ولكن هذه المصادفات تبقى معزولة وتنبذها الحضارة ما لم تدخل في سياقها.

وإن تاريخ الفن الذي لا يقوم على نقد فني قادرٍ على الربط فيما بين الفلسفة الاجتماعية والجمالية وأشكال التقانة المعبّرة عنها ليس له من قيمة، ولا يقدم فائدة تذكر. في حين أن النقد الفني الذي يكشف عن الأسس الفلسفية والظلال الاجتماعية ومظاهر التقانات وطرق التنفيذ التي تنتج بها الأعمال الفنية يستطيع أن يقدم للمشاهد وللقراء صوراً مفيدة ومشجعة على اكتشاف عبقريات الفنانين، ويحدد مكانة كل منهم ودوره في مجتمعه وفي مرحلته التاريخية يسمح لهذا المشاهد أن يتذوق الأعمال الفنية.

لقد حسمت مجتمعات العالم مسألة العلاقة بين النقاد الفنيين والفنانين وحددت دور كل من الفنان والناقد، فشطبت أسماء الفنانين الذين لا يستطيعون إبداع ما هو جديد وقيم، وضمت أسماء المنتجين بدون طرافة أو إبداع إلى ذيل لائحة فناني العصر، ومسحت المواد النقدية التي لا تحسن قراءة الأعمال الفنية بعلاقتها مع الفلسفات التي تركن إليها، سواء أكانت فردية أم جماعية.

ونظراً لأننا لا نملك في اللغة العربية أمثلة واضحة عن النقد الفني، ومازال النقد لدينا قائماً على الانطباعات الخاصة، لذلك قررنا أن نضع بين أيدي القراء عدداً من الأبحاث القصيرة للتعريف بأهم أعلام النقد الفني في العالم وفي منطقتنا بصورة خاصة، وراعينا أن تتوفر الأعمال الفنية أو سيرها كي يستطيع المشاهد الجمع بين العمل الفني وخلفيته الفكرية، فاخترنا كتاب كاسيوس لونجنوس التدمري «نحو ما هو سامٍ في الفن»، لتذكير القارئ أثناء استعراضه للأعمال الفنية في تدمر بدور الناقد الفني الكبير لونجنوس وضرورة الاحتفاء بالأعمال الفنية المتميزة في تدمر ومحيطها. ثم انتقلنا إلى ما فعله عمرو بن لحي قبل الإسلام باستيراد مجموعة من التماثيل التي

تميزت بالطابع الهيلينستي، وفن ما بعد الإسكندر، وبيّنا أسباب نقد العصر الإسلامي لعمرو بن لحي، وتكفير الرسول (ص) له، لإدخاله أساليب فنيةً وافدة إلى شبه الجزيرة العربية ، ثم انتقلنا إلى التعريف بوجهة نظر القديس يوحنا الدمشقي حول أهمية الإيقونات والقيم الجمالية التي تقدمها وجوه القديسين والقديسات واعتبرنا دفاع يوحنا الدمشقي فلسفة جمالية أرست قواعد ما نسميه بفن التصوير الوجهي وحمت الفن البيزنطي من السقوط.

وفي العصور الحديثة عرفنا القارئ العربي بأشهر كتب عصر النهضة النقدية (ونقصد به كتاب حياة الفنانين للناقد جورجو فاساري) الذي أضاف إلى عصر النهضة مجداً أغنى سيرة إبداع هذا العصر الناهض، ولخصنا السجال الطويل الذي دار في القرن التاسع عشر في انكلترا وأوروبا، وأسفر عن الخروج من التقاليد الأكاديمية والدخول في الحقبات المشرقة في تاريخ الفن، ونقصد بها المدارس الرومانسية والانطباعية والتأثيرية وما بعدها.

ثم توقفنا عند الناقد الفني والشاعر المشهور غوليوم أبوللينير مؤسس وواضع أسس أهم المدارس الفنية المعاصرة كالتكعيبية والسريالية والأورفية والحروفية، والمدافع عن المستقبلية والدادا. وقد قمنا بنقل بعض قصائد هذا الشاعر إلى العربية لتوضيح الكلمة التي أدخلها أبوللينير إلى لغة النقد الفني ثم توقفنا عند عالم الدراسات الأنثروبولوجية، فاسيلي كاندينسكي الذي اكتشف الفن التجريدي، وأبدع أوضح الأمثلة عليه فقد اعتبره لغة أخرى، تضاف إلى لغة الأشكال المقروءة العادية بالاعتماد على هندسة الصورة ذات البعدين، والخروج عن الفراغ الكوني الخالي من الشخوص (NON-FIGURATIVE)، والبعد عن تمثيل الواقع(NON-REPRESENTATIVE) والجانح نحو المادة الفنية اللاموضوعية (NON-OBJEUTIVE).

دمشق آذار ٢٠١٠

عبد العزيز

كاسيوس لونجنوس
الحمصي

ناقداً فنياً و باحثاً في علم الجمال ووزيراً أول

عندما انتهى الإمبراطور أورليان الروماني من قتاله مع مملكة الشرق تدمر في خريف عام ٢٧٢م، عقد في حمص محكمة عسكرية، صفى بها أهم شخصيات مملكة تدمر التي كانت ممتدة فيما بين أرمينية من الشمال وتركية كاملة وسورية الطبيعية حتى العريش وأراضي وادي النيل، وكان وادي الرافدين حدها الشرقي على طول الفرات كما كان البحر المتوسط هو خاصرتها الغربية.

استعرض الإمبراطور أورليان أسماء الأسرى الذين اقتيدوا من تدمر إلى حمص أو أسروا في معارك أنطاكية والإسكندرية وحمص أو انتزعوا من بيوتهم من مدينة تدمر. وكان على رأسهم زينب الملكة وأسرتها كاملة، فقرر أورليان كرئيس للمحكمة، أن أخطر أعدائه هو مستشار الملكة زينب المسمى كاسيوس لونجنوس أو لونجين (ونشير هنا إلى أن الأسماء في مدينة تدمر في القرن الثالث الميلادي كانت تكتب حسب القواعد اللاتينية فيضاف إليها IUS كعلامة للرفع ونحن سنكتب أسماء الأعلام التدمرية حسب النصوص اللاتينية المدونة عن وثائق مملكة تدمر) وقائد جيوشها «سيبتيموس زبدا» وقائد حامية تدمر زبداي، ثم ترك للمحكمة التي تولت عملية تصفية النخبة من شخصيات تدمر المثقفة عبر محاكماتٍ صورية، دونت جلساتها الطويلة في الوثائق اللاتينية المنقولة عن القرن الثالث والتي تلخص بتهمة أخيرة هي كون المتهم عدو لمجلس الشيوخ الروماني وللشعب الروماني.

ونود فيما يلي أن نسلط الضوء على الشخصيات الثقافية من مستشاري مملكة الشرق، وبصورة خاصة شخصية الوزير الأول أو المستشار الأول الذي تم إعدامه في بداية جلسة افتتاح المحكمة، بحضور الإمبراطور الذي كان يريد أن يشفي غليله منه، بعد أن وجه إليه أورليان

تهمة تضليل رأي الملكة التي كانت نصيرةً لروما في السابق (حسب مزاعم الإمبراطور الذي كان يريد أن يبقي على الملكة زينب من أجل مواكب النصر في روما).

تضطرب الوثائق الرومانية في موضوع تهم **لونجنوس**، فيدّعي بعضها أن الملكة زينب هي التي رمت بالتهمة على مستشارها لونجنوس، فاتهمته أنه كتب على لسانها رسالة مقذعة وفاحشة باللغة الآرامية التدمرية، نال بها من كبرياء وجلال إمبراطور روما العظيم (بالمناسبة نص رسالة الملكة زينب إلى أورليان سلمت للأخير أثناء حصار المدينة في خريف ٢٧٢م، وقد ترجمت إلى اللغة اللاتينية وحفظت في حوليات قياصرة وقناصل وأباطرة روما، وما يزال نصها موجوداً يدلل على بلاغة كاتبها في فن الهجاء والسخرية)، ونحن نرى أن الملكة زينب، كانت على قدر من الشجاعة لا يسمح لها أن تسقط عن نفسها صفة معاداة إمبراطور روما الذي لم تر فيه في يوم من الأيام قوة تجعله يفوقها أو يساوي قدر ابنها أو يرتقي ليطاول شهرة وشجاعة زوجها أذينة العظيم، «مقوم الشرق كله».

وكانت بين تهم المستشار لونجنوس أنه قد أفسد على مملكة تدمر صداقتها وتبعيتها لروما العظيمة، ومجلس شيوخها، وشارك مع ملكته وجيوشها في قتال الرومان والدعوة إلى استقلال الشرق كله عن روما.

وتثبت الوثائق المكتوبة باللاتينية عن أعمال محكمة حمص التي عقدت مباشرة بعد دخول أورليان وجيشه إلى تدمر، أن إعدام لونجنوس سبق قتل القائد العام لجيوش روما «سيبتيموس زبدا»، هذا على الرغم من أن زبدا هو الذي قام بطرد الرومان من سورية وتركية وأرمينية وخلجان البحر الأحمر الشمالية والإسكندرية ووادي النيل. وكان على رأس الجيش التدمري الذي واجه الرومان في معارك أنطاكية وحمص وبادية تدمر. لقد قررت محكمة حمص أن القائد العام للجيوش سيبتيموس زبدا كان مجرد منفذ للرأي الحاقد على روما الذي نادى به المستشار الأول كاسيوس لونجنوس.

ونحن لا نريد هنا أن نتوقف عند الأباطيل التي اخترعها أورليان وبعض قادة جيوشه من قضاة محكمة حمص في عام ٢٧٣م. ولكننا ننصرف بالقارئ إلى مجال نرى فيه فائدةً للمثقفين العرب والقراء بصورة عامة، فندخل في حديث اليوم مجال التعرف على شخصية لونجنوس، المتهم الأول والشهيد الأول في انتفاضة الشرق الكبيرة للتخلص من التبعية للهيمنة الرومانية، والعودة لاستقلال سورية الطبيعية ومصر وشبه الجزيرة العربية وتركية وأرمينية ونحن نظن أن في هذا الانتقال من الحديث عن الحروب وأهلها من الرومان والفرس الساسانيين والغوثيين (الشماليين من سكان الهضاب التركية) بعض الإنصاف للمثقفين والعسكريين في مملكة تدمر.

توسعت المصادر الرومانية التي أشارت إلى رسالة الملكة زينب، وقبل بعض هذه المصادر الدفاع عن لونجنوس، فأشار تاريخ الأباطرة في استعراضه لأعمال أورليان إلى أن لونجنوس المثقف الكبير في آداب اللغتين اللاتينية واليونانية، كان بريئاً من تهمة كتابة الرسالة، وأكد المصدر المذكور أن كاتب الرسالة باللغة الآرامية التدمرية هو فيريوس نيخاماكوس فلابيانوس، وأكثر من ذلك فقد شطب اسم لونجنوس عن كتابة الرسالة، ونسبت الرسالة إلى نيخاماكوس هذا وهو من كتّاب اللغة اللاتينية المتأخرين لأن الرجل قد توفي عام ٣٩٤م في حين أن تاريخ رسالة ملكة تدمر هو صيف عام ٢٧٢م! (حوليات الباطرة).

ونحن لا نعرف ما دار في محاكمة حمص في هذا الموضوع من تفاصيل أخرى، ولا نظن أنه قد أتيح للونجنوس أن يدافع عن نفسه، كما لم يفسح المجال لغيره من المثقفين للدفاع عن أنفسهم والذين كانوا يجرون إلى المحكمة في حمص لتنفيذ حكم الإعدام فيهم.

إن مسألة التعرف على شخصية المستشار الأول أو الوزير الأول لملكة تدمر العظيمة زينب، يقتضي منا أن نرسم صورة سريعة لبلاط تدمر، كي نمهد للدخول إلى شخصية لونجنوس. فنذكر في البداية أن المثقفين من مملكة تدمر في محاكمة حمص شملوا أعلاماً مشهوداً لهم في تاريخ الفكر والثقافة

من أمثال **كالينكوس النبطي** الذي انتقل من بترا إلى تدمر، وهو صاحب كتاب «تاريخ الإسكندرية» الذي ألفه في عشرة مجلدات، أهداه إلى الملكة زينب ملكة تدمر بعبارة: الملكة زينب كليوباترة عصرها، وكان كالينكوس واحداً من أهم أعلام الفلسفة الرواقية الداعية للأخلاق الكريمة والمساواة في الإنسانية. وقتل في محاكمة حمص أيضاً **المؤرخ كليكراتس الصوري** ومؤرخ آخر هو **نيخوماكس** كما قتل الفيلسوف لوبوكوس الصوري وقتل فيلسوف وعالم في فقه اللغة هو **بوزانياس** ينتمي إلى دمشق وتقرن المراجع اللاتينية اسمه بصفة المؤرخ الدمشقي، ونحن نلاحظ من صفات هؤلاء المثقفين الشهداء أننا أمام مجموعة من المثقفين الكبار في الفكر والأدب والفلسفة اليونانية واللاتينية. وليس بين هؤلاء عسكري أو مقاتل مدني واحد فالمؤرخ وعالم فقه اللغة والفيلسوف لا يكون شاباً متهوراً أو مجالداً GALADIATOR أو مبارزاً ولابد من رسم صورته في ملامح رجل تجاوز الخمسين أو الستين واختبر الحياة وارتسمت على جبينه بقايا معاركها.

ونحن نستغرب أن يعمد الإمبراطور أورليان وقضاته في محكمة حمص إلى قتل هذا العدد الوافر من الفلاسفة والمؤرخين والشعراء والكتاب.

ونلاحظ أن معركة أباطرة روما في الشرق كانت في جزء منها معركة حضاريةً، وتشير إلى عقدة نقص كانت تعاني منها روما أمام الأمجاد اليونانية والسورية والرافدية والفرعونية. فإذا كان كاسيوس لونجنوس مستشاراً أول بينهم، فهذا يعني أن لونجنوس كان بدون ريب واحداً من كبار مثقفي ومفكري القرن الثالث، ونزيد على ذلك أن لونجنوس الذي تنسب إليه مادة رسالة ملكة تدمر إلى أورليان، فمعنى ذلك أننا أمام مفكر اجتمعت لديه مناهل الفكر اليوناني واللاتيني بالإضافة إلى ثقافةٍ واسعة بالتراثين الرافدي من جهة والفرعوني البطلمي من جهة أخرى.

وإن ملامح مفكرٍ التقت عنده ذخائر العصر من تراث فلسفي وفكري وأدبي وفني لجملة من الحضارات القديمة والحديثة في اليونان وما بين النهرين

وسورية والحواضر الفرعونية في العهد البطلمي ودوائر روما ومنتدياتها، جدير به أن يرتفع إلى مرتبة المستشار الأول والمثقف الكبير في تدمر العظيمة التي يظن أنها قد قامت في منتصف القرن الثالث الميلادي، لتنتزع ريادة العالم من روما وريثة طموحات هانيبعل القرطاجي والإسكندر المقدوني.

ونعود هنا مع **لونجنوس** أو **لونجين** لنعرف أن كاسيوس هذا قد ولد في مدينة حمص، ودرس الأدب والفلسفة وعلوم اللغتين اليونانية واللاتينية في حمص موطن أباطرةِ روما من أسرة جوليا دمنا وجوليا ميسا وجوليا ماما‌يا، مقر قيادة سيبتيموس سيفيروس، وملعب كاراكلا وجيتا وأيليا كابالوس وأليكسندر سيفير، ثم انتقل كاسيوس لونجنوس إلى مدينة أثينا للدراسة على نفقة خاله، فعكف هناك على دراسة الفلسفة اليونانية وعلوم اللغة اليونانية كالبلاغة والبيان والخطابة وأوزان الشعر، ولفتت مخايل هذا الشاب الحمصي النابه أنظار المدرسين في أثينا، فتم اختياره كمدرس للغة اليونانية وآدابها في أثينا ذاتها، ولكن الباحث الشاب لم يقنع بحرفته في التعليم بعد أن مارس ذلك لفترة من الزمن، فانتقل في عام ٢٦٢م من أثينا إلى روما، حيث توجه إلى مدرسة أفلوطين، وتابع هناك دراساته الفلسفية، والاستزادة من جهابذة علماء اللغة والبيان في اللغة اليونانية والثقافة الأدبية والفلسفية و ليرجع بعدها إلى حمص كعلم لا يجارى في علوم عصره وثقافته في اليونانية واللاتينية، والتحق ببلاط ملك الشرق أذينة الكبير، وبدأ بتعليم اللغة اليونانية وآدابها في تدمر.

كان لونجنوس كما قلنا آنفاً قد برز في أثينا و روما، كواحد من ألمع المثقفين والمفكرين الجدد، وعرف بكونه نصيراً للفلسفة الأفلاطونية المحدثة، وأشير إليه باسم «**المكتبة المتجولة**». ونحن نقدر أن عودة لونجنوس إلى حمص وتدمر وقعت في منتصف الستينات أي بين واقعة أسر الإمبراطور فاليريان في عام ٢٦٠م على يد الفرس الساسانيين وقبل اغتيال ملك الشرق أذينة في عام ٢٦٧م ، ونميل إلى اعتبار تاريخ عودة لونجنوس في عام ٢٦٥ أو ٢٦٦م، ذلك لأننا لا نعرف الكثير من أخبار لونجنوس قبل الاغتيال. وكل

ما نعرفه أنه قد استلم تعليم اللغة اليونانية وآدابها في بلاط تدمر، ثم وقعت حادثة الاغتيال المشؤومة في مأدبة عيد ميلاد الملك أذينة في حمص كما تورد معظم الروايات أو في منطقة كابادوكيا عندما كان في رحلة صيد في شمال سورية كما تقول روايات أخرى، واغتيل معه نجله حيران (هيرينياس) وربما قُتل معه أيضا ابنه الثاني هيرودس. ويثبت ذلك الحوار الذي دار بين القاتل معن والإمبراطور جالينوس حيث سأل الإمبراطور القاتل معن ابن شقيق أذينة عن سبب قتله لعمه فأجابه الأخير:

«إن أذينة كان يستحق القتل» ثم أضاف: «لو أمرتني أيها الإمبراطور بقتل أذينة الصغير أيضاً لقتلته» (وهو يقصد بأذينة الصغير وهب اللات ابن أذينة وزينب أو من يسمى ببعض النصوص تيمولاوس أي تيم اللات) (الصفحة ١٨٠ من كتاب زنوبيا للأسعد وفيين أوفة ويدبرغ).

ويبدو أن الإمبراطور الروماني جالينوس قد تخوف من ارتفاع مكانة أذينة في الإمبراطورية الرومانية بعد أن سحق الجيش الساساني ونهب العاصمة الفارسية العتيدة طيسفون أكثر من مرة واستعاد ما نهبته القوات الساسانية لدى أسرها للإمبراطور فاليريان وكبار القادة الرومان.

ونحن نقدر أنه قد أتيح لكاسيوس لونجنوس في هذه الفترة أن ينصرف إلى تدوين أبحاثه في النقد الأدبي وفقه اللغة اليونانية وعلومها، ونرى أن فترة التأليف عند لونجنوس قد امتدت فيما بين ذهابه إلى روما في عام ٢٦٢م، وعودته للإقامة في تدمر حتى عام ٢٦٨م، أي بدأ العمل في روما وتابعه في تدمر في السنوات الأخيرة من حكم أذينة الذي قتل في عام ٢٦٨م، ونلاحظ من خلال استعراضنا لنصوص «**نحو ما هو سامٍ في الفن**» أن مؤلفه قد وضعه على شكل شذرات، اعتمد فيها على إصدار الحكم النقدي لتحديد مواطن البلاغة أو البيان في مادةٍ أدبيةٍ يكتب اسم مؤلفها ثم يقرن ذلك مباشرة بالشاهد لهذا الكاتب أو لغيره من كتابِ اللغة اليونانية.

وقد صيغ كتاب «نحو ما هو سامٍ في الفن» على شكل محاضرات توضيحية لمثقف روماني شاب ربما كان أحد تلاميذ لونجنوس في أثينا أو في

روما واسمه «بوستومياس تيرنتيانوس» كان قد استعرض معه من قبل كتاباً لمؤلف يوناني أسمه سيلنياس عنوانه «في سمو البلاغة» ووجد لونجنوس مع تلميذه «بوستومياس تيرنتيانوس» أن المؤلف اليوناني لم يف الموضوع حقه من الاعتبار، كما عجز عن إدراك النقاط الجوهرية في رفعة البلاغة، لذلك قال لونجنوس في افتتاح مؤلفه الشهير «نحو ما هو سامٍ في الفن» إن كل بحث نقدي في سمو الفن، يقتضي بيان أمرين أساسيين هما شرح الموضوع الذي يراد الحديث عنه، وبيان الوسائل التي تحقق هذا الموضوع أو توصل شارح الموضوع إلى غايته.

وقد وجدنا في سورية مادتين متوفرتين تعرفان القارئ العربي بصورة أولية بكتاب «نحو ما هو سامٍ في الفن»:

١- أملية الدكتور موسى الخوري المطبوع في جامعة دمشق في عام ١٩٥٨م، وهي كتاب ملخص موضوع بالإنكليزية على شكل أحكام سريعة غلب عليها الإيجاز، وحذفت منها الشواهد الأدبية وأسماء المؤلفين اليونان، ويقع هذا الكتاب في حوالي ستين صفحة. وعلى الرغم من أنه يقدم فائدة لا بأس بها للتعريف بكتاب الناقد المجهول لونجنوس، إلا أنه يفصل بين الحكم النقدي والسياق الأدبي للنصوص الأصلية كما أنه يحذف جميع التفاصيل الواردة في النصوص الأصلية.

٢- كما وجدنا أن كتاب «أسس النقد الأدبي الحديث» الذي جمعه وبوبه مارك شورد وجوزفين مايلز وجوردن ماكنزي والذي ترجمته هيفاء هاشم وراجعته الدكتورة نجاح العطار في عام ١٩٦٦م لوزارة الثقافة وفي الجزء الأول منه، قد نقلت المترجمة سبعاً وثلاثين صفحةً من كتاب لونجنوس (من الصفحة ٣٩ إلى الصفحة ٧٦)، ولكنها أصرت على التعريف بلونجنوس بالقول «لونجانيوس هو الاسم الذي أعطي لمؤلف «البلاغة المجهول» ولقب بذلك بسبب اقترانه الخاطئ الطويل الأمد بكاسيوس لونجانيوس القرن الثالث

الميلادي في حين كان المؤلف الحقيقي قد عاش في القرن الأول بكل تأكيد وربما بدأ صيته يذيع في الربع الأخير منه».

ونحن نستغرب استدراك مؤلفي كتاب أسس النقد الأدبي الحديث ونأخذ على وزارة الثقافة السورية تجاهلها للونجنوس السوري، «فالمكتبة المتجولة» أهل لأن تكون مرجعاً لكتاب «نحو ما هو سامٍ في الفن». كما أن قتل الرجل في محكمة حمص على يد الرومان فتح الباب على مصراعيه للمؤرخين اللاحقين، لنهب كل ما له علاقة بهذا الناقد الفني الكبير، ومنحه لكاتب سابق لعصره بقرنين، وقد تمت ترجمة عدد من النصوص اليونانية الجيدة في الجزء الأول من أسس النقد الحديث، وتناول مواضيع استخدام اللغة الرفيعة عند ديموستنس وأفلاطون وزينوفون، واعتبر لونجنوس أن بلاغة التعبير تشبه حياة الإنسان العادية وهي بحاجة أن تتلاءم مع أيامه وتقلباتها، ثم ينتقل لونجنوس بشيء كثير من التفصيل إلى الحديث عن أخطاء صاحب الإلياذة الشاعر هوميروس الذي استخدم في أكثر من مناسبة عبارات ضخمة للحديث عن أشياء صغيرة وتافهة، ثم ينتقد لونجنوس الإسهاب، ويمتدح الإيجاز، ويشرح أصول استخدام التشخيص العقلي والصور البلاغية، ويقدم أمثلة على ذلك من مسرحيات يوريبيدس وسوفوكلس والأوديسة. ويخصص لونجنوس فقرات طويلة للحديث عن ترتيب كلمات الوصف وجملها ويشبه الكلام المحكي أو المكتوب بالعزف على الآلات الموسيقية مثل الناي والربابة والقيثارة. ويطالب لونجنوس الكتّاب بتطوير موهبة الإقناع في مؤلفاتهم ويحذر من الشطط في تقدير الكتّاب الكبار وعدم الالتفات لأخطائهم في الكلام.

وأن نصي الجامعة السورية (موسى خوري) ووزارة الثقافة ترجمة هيفاء هاشم ،توطئة مشجعة للدعوة إلى ترجمة كتاب لونجنوس كاملاً ووضع مقدمة تاريخية صحيحة وموضوعية لهذا الناقد الكبير الذي يستحق من أهله في سورية العطف والتقدير.

هناك مسألة خطيرة في تاريخ الفكر والفنون والفلسفة في العصر الروماني نجملها للقارئ بالكلمات القليلة التالية:

فقد احترف المثقفون الرومان عادة الاعتداء على الشعوب التي كانوا يقهرونها بالحرب، لذلك طمسوا كل ما كان للحضارات الرافدية والسورية والفرعونية قبل احتلالهم للمنطقة، فشطبوا أسماء أبناء مصر والبطالمة، ونسبوا لأنفسهم روائع الأعمال المصرية وكان البطالمة، المقدونيون قد أغاروا من قبلهم على الفلسفة والعلوم والفنون الرافدية والسورية ونسبوها إلى أنفسهم باعتبارهم أوروبيين. وفعل الرومان الشيء ذاته في أراضي Gauls وفي المملكة القرطاجية القديمة الممتدة على جزر وسواحل البحر المتوسط، ثم جاؤا إلى سورية فاعتدوا على معظم الأعمال الفنية فيها حتى أصبح التاريخ السوري في مدارسه الفنية بعد القرن الأول قبل الميلاد، مجرد طفرات بدون مقدمات. وإننا نؤكد أن تاريخ الفكر والفن في العصر الروماني بحاجة لإعادة تدوين للتعرف على النحاتين والمصورين والأدباء والشعراء السوريين والرافديين وفك ارتباط أعمالهم عن النكرات الرومانية التي ألصقت أسماؤهم بالأعمال الأصلية.

ونرى أن أفضل بداية لهذه الصحوة الفكرية، هي برد ما كان لكاسيوس لونجنوس المفكر العبقري وشهيد محاكمة حمص الظالمة. ونحن نلمح من خلال متابعتنا لأحكام هذا الناقد الحصيف في تضاعيف كتابه «نحو ما هو سامٍ في الفن» أن أحكامه في مجال الكتابات الفلسفية والشعرية والنثرية شيئاً من الظلال الفنية التي يمكن تطبيقها على الأدب نثراً وشعراً كما يمكن مد أحكامها إلى مجالات النحت والتصوير والزخرفة التي عرفت بها الصخرة البيضاء بين حلب وجبل الزاوية والهضبة الرمادية شرق حمص، والهضبة السمراء في حوران. ونجد هنا أننا مطالبون بعرض مسألة فنية أخرى خطيرة تواجه المفكرين الباحثين في تاريخ النقد السوري ونقصد بها إنتاج أعمال فنية يصل بعضها إلى مستوى الروائع، بدون مقدمات متطورة مع جهل مطبق بأجواء هذه الأعمال الفنية الرائعة.

ولا يقف اهتمام تاريخ الأدب الأوروبي بكاسيوس لونجنوس عند كتابه «نحو ما هو سامٍ في الفن»، بل نجده حريصاً على أن ينسب للونجنوس مكرمة العثور وتنقيح وإخراج الشعر الغنائي الذي نظمته الشاعرة سافو SAPPHO المولودة في جزيرة ليسبوس اليونانية LESBOS في عام ٦١٥ ق.م تقريباً، ويعتبرون أن القصيدة المهداة «لأناكتوريا»،ODE TO ANACTORIA، هي واحدة من أفضل أشعار سافو (يمكن العودة إلى مجلد « AN ANTHOLOGY OF WORLD LITERATURE» لمؤلفه: «PHIL O BUCK» والصادر عن دار «MACMILLAN» في عام ١٩٥٩م الصفحات ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣)

ولم تكن هذه القصيدة قبل دخول كاسيوس لونجنوس عليها شيئاً يعتدّ به، وقد وضعت في قالب موزون مقفى بنيت كي تغنى وتطلق عليها كتب الأدب الأوروبي الغنائية الأغنية «ODE». وقد أوردها لونجنوس في محضر إطرائه لجيد الشعر الغنائي. ونحن نقدم فيما يلي ترجمتنا للأغنية المهداة إلى أناكتوريا كما أخذناها عن الشاعر الإنكليزي ويليم إليري ليونارد «William Ellery Leonard»:

أغنية لأناكتوريا

أغبطه وكأنه أحد الآلهة،

ذلك الرجل السعيد الذي يجلس بجوارك،

ويصيخ السمع لطلاوة

حديثك.. وضحكك

* * *

فضحكك العذبُ

جعلني أراقب المشهد بقلب وجيب !..

آه.. أراني لا أقوى على التفوه بكلمة

لدى متابعة البروق

* * *

يلتصق لساني في حنجرتي،
وتشتعل النار تحت جلدي ،
ويعشى بصري فلا أسمع شيئاً،
* * *
ثم ينسكب في أذني صوت صاعق،
فيرتعش جسدي كله وأتأرجح
مثل عشب يابس، وأجدني
على شفا حفرة من الموت، ولكن الحياة تستمر...

وينسب إلى لونجنوس أيضاً فقرة غنائية أخرى على لسان سافو تخاطب بها صاحبتها أناكتوريا فتقول فيها:

يرى البعض أن أجمل ما في العالم هو الفروسية،
ويرى آخرون أنه الطفولة،
في حين يقال إنه أسطول السفن السريعة،
ولكنني أقول إن أجمل ما في العالم هو من تحبه.

ونترجم فيما يلي فقرة شعرية غنائية لسافو ترجمها الشاعر الإنكليزي والتر سافيج لندور «Walter Savage Landor» نقلاً عن نص للونجنوس:

أماه لا أقوى على عجلاتي

أماه إني لا أستطيع الاهتمام بعجلاتي ؛
فأصابعي تؤلمني، وشفتاي جافتان
آه.. لو أنك ذقت ما أقاسيه من ألم !
ولكن آه أين من ذاق قط ما قاسيته .

وترجم وليام إليري ليونارد بيتين عن لونجنوس بعنوان:

الحب

الحب مثلُ ريحٍ جبليةٍ تنزل فوق شجرة صنوبر ،
ينزل فوقي فيهز فيَّ الأوراق والأغصان

وترجم الناقد الأدبي الأمريكي P.M.BUCK:

أغنية ليلية لربيع مبكر

لقد راح القمر على مهل
ولحقته بنات بليايديس
حتى أصبحنا في منتصف الليل ،
ومضت الساعات ثم تلتها ساعات ،
وبقيت ملقى وحيداً

(بنات بليايديس هن بنات المعبود أطلس أو نجوم الثريا السبع)

وترجم الشاعر الإنكليزي الكبير اللورد بايرن عن لونجنوس نتفاً من فقراتٍ شعرية أطلق عليها اسم:

هيسبيروس الواهب

يا هيسبيروس يا واهب كل الأشياء الطيبة -
يا واهب البيت للمتعبين ومانح البهجة للجياع ،
ومقرب الأجنحة الخفاقة لفراخ
الطير
ومقدم المربط للخيول المنهكة؛
ومقدم السلامة لتلتصق عليها
قلوبنا
وموجه معبودات ديارنا

لترعانا

لتلتف هذه المعبودات من حولنا بمشيئتك؛

إنك أنت من أعاد الرضيع إلى صدر

أمه.

(هيسبيروس هو شقيق المعبود فوسفورس Phosphorus وهما ابنا إيوس EOS ويذكر في أنساب الآلهة اليونانية أنه ابن المعبود أطلس وليس إيوس. هيسبيروس هو الذي قفز من قفة الحبل فحوله الإله أبوللو إلى صقر صياد للعصافير)

ويتضح لنا من ترجمات الشعراء الإنكليز لبعض أغاني سافو وبعض نتف قصائدها التي ترجمناها من الإنكليزية إلى العربية، أن كاسيوس لونجنوس قد حافظ على اعتماد نظام الشعر الغنائي بإيقاعاته الراقصة، فوزع أبياته قصيرة وطويلة حسب المعاني المتلاحقة الشبيهة بضربات قلب عاشق يلهث أشعاره حسب حنينه وآهاته.

ونشير هنا إلى أن الشاعرة سافو هي الشاعرة الأشهر في مجال أغاني وقصائد الحب والزواج وكانت قد ولدت كما أشرنا من قبل في مدينة إريسوس Eresos في جزيرة ليسبوس في أسرة نبيلة، وعندما بلغت سن الشباب هاجرت إلى عاصمة الجزيرة، وانخرطت في الحرب الأهلية فنفيت إلى جزيرة صيقلية. وكانت سافو قد تزوجت وأنجبت طفلة أسمّتها «كليس» ثم أنها قد عشقت في شبابها شاباً أسمه «فايون» ورمت بنفسها لتنتحر من فوق صخرة عالية لأن هذا الشاب لم يبادلها ما كانت تكنه له من حب.

وتتضارب المراجع اليونانية واللاتينية حول سافو فتقدم بعضها امرأة شاذة مثلية كانت تحب الصبايا العذارى، وكانت قد حولت جزيرتها المتوسطية إلى مملكة للعلاقات المثلية الفاضحة، في حين أن الصورة الحسنة عنها يقدمها لنا الفيلسوف أرسطو والمؤرخ هيرودوت اللذان قالا إن سافو كانت سيدة فاضلة هجت أخاها لأنه تعلق بغانية ساقطة، ونقشت جزيرتها ليسبوس

صورتها على قطعة نقد، عندما عادت من منفاها. ومجد بعض الشعراء عودتها، وكتب الشاعر «ألكايوس» قصيدة ترحيب بها قال فيها:

سافو أيتها الطاهرة، يا ذات الخصل البنفسجية،
وذات الابتسامة العذبة
بنفسي كلامٌ أود أن أقوله لكِ ولكن الحياء يمنعني.

فردت سافو عليه بشعر قالت فيه:

إن كنت تعشق صورة الجمال والطير،
وإن كان لسانك عفاً ولا ينطق بكلمةٍ فاحشة
فلا تخجل، وقل ما يدور بخلدك.

(يمكن العودة إلى كتاب تاريخ الأدب اليوناني لمحمد صقر خفاجة الصفحات ٧٨،٧٩،٨٠ للاطلاع على النص المترجم قبل تنقيحنا له)

لم تتوقف مراجع تاريخ الأدب الأوروبي عن ذكر فضل لونجنوس على أشعار سافو، فقد بقي الشطر الكبير من شعر سافو محفوظاً لأن لونجنوس قد أورد فقراته وانتقدها مطرياً الشاعرة سافو، ومقوماً بعض فقراتها الأخرى، وصحيح أن ناقداً آخر هو ديونوسيوس الهليكارناسي قد حفظ أيضاً فقرات شعرية أخرى لسافو في سياق مدحه لأشعارها، ولكن لونجنوس تجاوز الهاليكارناسي بكثير، وحفظ لنا فقرات أجمل من أشعار هذه المرأة التي لم تتغنَ بغير الحب.

وأن جهود لونجنوس في حفظ وتنقيح أشعار سافو، وضعته في مرتبةٍ عاليةٍ بالنسبة للنقد الأوروبي، ودللت على ذوقه الرفيع في اختيار الشعر الجميل، العذب، الذي يفيض رقة وسمواً وغنائية.

فالمعروف في تاريخ الفن أن العمل الفني العظيم لا يولد بدون مقدمات ولا ينتج بجهود الفنانين، وحدهم بل لا بد لأعمال ليوناردو من محكمين كبار

من أمثال الأمير لورنتزو دوميديتشي والأمير لودوفيكو إل مورو والأمير جوليانو دوميديتشي وكبار رجال البلاط الفرنسي، كما أن أعمال ميكيل آنجلو بوناروتي ورافائيل زانزيو، كانت بحاجة إلى تحكيم عدد من آباء الكنيسة الكبار، ونقاد عصر النهضة الذين خلفوا لنا جملة من الكتابات النقدية القيّمة في كتاب «الأمير» لميكيافيللي وكتاب «حياة الفنانين» لجورجو فاساري وأمثال ذلك كثير. ويشهد تاريخ الفن قديماً وحديثاً أن الأدب والفن العظيمين ما كانا ليولدا في زمنيهما، لولا سمو أذواق الأمراء ورجال الكنيسة، ونقاد عصرهم، لذلك فإن كتاب «نحو ما هو سامٍ في الفن» هو درجة من درجات الصعود إلى ما هو عظيم في تاريخ الفن التدمري ونحن نرى أن مستقبل التنقيب الأثري في بادية تدمر سيحل لنا مسألة ظهور هذا العدد الوافر من المنحوتات العظيمة في تدمر وتطورها باتجاه السمو وتكتمل عندنا صورة العمل الفني الجميل مقرونة بكتابات نقدية هامة لمفكرين عاشوا في بلاط مملكة الشرق وفي الحواضر السورية والمصرية في هذا العصر. ونطمح أيضاً لمطالعة تماثيل لوجوه الشهداء في محكمة حمص ونقصد بهم لونجنوس وكالينيكوس وكليكراتس ولوبوكوس وبوزانياس ونيخوماكس وأمثالهم.

ولم يكن لونجنوس ورفاقه الآنفو الذكر في بلاط زينب، هم النقاد الفنيون الوحيدون، بل ضم هذا البلاط عدداً لا بأس به من المفكرين الآخرين في هذا العصر (النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي)، فنحن نعرف الأسقف المسيحي بولس السميساطي الذي لجأ إلى تدمر طمعاً في مناخ الحرية الفكرية في مملكة البادية، وهرباً من مجمع الأساقفة الذي رمى هذا المفكر السوري بالهرطقة في عامي ٢٦٨-٢٦٩م، كما أن المفكر الفارسي ماني قد وجه أتباعه وأنصاره إلى مدينة تدمر، فانتشرت الديانة المانوية من تدمر باتجاه بلاد فارس وسورية الطبيعية. وصحيح أن ماني الفارسي الذي ولد في بابل في عام ٢١٦م وتوفي في سجن مدينته بابل في عام ٢٧٦م، ولم ينزل إلى تدمر. ولكن أتباعه قد نشطوا في تدمر ودافعوا عن فكره المثنوي من خلال تواجدهم في مدينة تدمر، وانضمامهم إلى قوافل مملكة البادية.

ونشير هنا أيضاً إلى أن أدب وشعر وأبحاث النقد الفني في تدمر مازالت غير مكتشفة حتى الوقت الحاضر، ونعرف أنه قد شكلت لجان نقاد فنيين وأخذ آراء الذواقة من بين المثقفين في تدمر ونعترف أننا لا نملك في الوقت الحاضر الوثائق لسماع آراء هؤلاء، ولكن الأعمال الفنية الكبيرة كانت تقتضي سماع آراء أمثال هؤلاء المحكمين. فمثلاً نجد أن تدمر قد أقامت لملكتها زينب تمثالاً عظيماً في الشارع الرئيسي في نيسان من عام ٢٧١م وكتبت تحته باليونانية والآرامية التدمرية أن هذا النصب المتميز «لسبتيميا بت - زبداي» أي زينب، قد قدمه القائدان الكبيران القائد العام للجيوش التدمرية «سيبتيموس زبدا» وقائد حامية مدينة تدمر «سيبتيموس زبداي» لملكتهما العظيمة. وباعتبار أن هذين القائدين الكبيرين كانا بحاجة إلى مشورة مثقفين أو نقاد فنيين، لوضع مواصفات لتمثال الملكة ومن ثم مطابقة هذه الأوصاف والمواصفات على الملكة، لذلك فلا بد من الاعتراف هنا أن الناقد الفني كان موجوداً في تدمر وينطبق هذا على جميع التحف الفنية الرائعة والموزعة في جميع الأرجاء الظاهرة من مدينة تدمر وبصورة خاصة على واجهات وأعمدة المدينة، كما ينطبق أيضاً على المتاحف المخبأة ونقصد بها المقابر الأسرية المطمورة تحت الرمال، والتي حوى بعضها على مئات التماثيل الوجهية، والمشاهد الجدارية المنحوتة، والنصب الجماعية التي تمثل عمداء الأُسر وممثلين عن أهم أجيالها والتي ضمت أيضاً كوى ونوافذ مغلقة، منحوتة بالجدران أو منزلة عليها فمثل هذه المجمعات الفنية الكبيرة لا يمكن أن تعتمد على رأي تاجرٍ للقوافل فقط هو وريث لهذه الأسرة. ونفترض ونحن قانعون أن تحكيماً نقدياً قد جرى لهذه الأعمال الفنية قبل إغلاق القبور البرجية والقبور الأرضية. ومثل ذلك أيضاً نرى أنه قد وقع لدى التكليف والموافقة على جميع المهام العامة في المدينة، مثل تكليف المعماريين بتشييد الواجهات المعمدة أو الصامتة للمعابد وداخل الدور والمحال التجارية، فالأقواس المشرعة والمغطاة بزخرفة الأغصان المثمرة والتي تتداخل في قواعد أعمدتها وتيجانها وقواصر هاماتها، هي أعمال فنية تحتاج إلى النصح وتحديد

السويات الفنية، كما أن مئات التماثيل إن لم نقل آلاف التماثيل الواقفة والنصفية، كانت محمولة وما تزال مشرعة على أعمدة شوارع المدينة، وكانت هذه التماثيل الكثيرة تقام كل يوم في أربعينات وخمسينات وستينات القرن الثالث الميلادي في فترة حكم أسرتي زينب ابنة «يوليوس أورليوس زنوبيوس» أو ابنة «زبدلات ابن مالك ابن مالك ابن نسوم»، وأسرة أذينة ابن حيران ابن وهب اللات ابن مالك ابن نصور، والتي يعتقد أن هاتين الأسرتين العربيتين قد حكمتا تدمر منذ أواخر القرن الثاني الميلادي فبدأت أسرة زينب لتليها أسرة أذينة.

لقد أخرجت الحفريات الأثرية مئات الميداليات وبطاقات الدعوات الحجرية للأفراح والأتراح التي عثر عليها في مدينة تدمر وفي الإسكندرية والبهنسة وأنطاكية وآبار البادية، كما رافق ذلك العثور على قطع النقد المعدنية التي حملت على وجوهها تماثيل نصفية للملوك التدمريين من أمثال زينب ووهب اللات والإمبراطور الروماني أورليان وبعض الكهنة التدمريين، وتعتبر جميعها أعمالاً فنية غاية في الدقة والجمال وهي تساير تطور النحت الهيلينستي الجميل وتقاليده، وتحتفظ في الوقت ذاته بسمات محلية لا تخطئها العين، بل تميزها بسهولة لملامحها المعبرة والمغايرة لأعمال النحت الروماني الأخرى. ونحن نؤكد هنا مرة أخرى أن المنحوتات التدمرية بجميع أشكالها والعمارة المتميزة في أرجاء مدينة تدمر هي أعمال أصليه في معظمها.

يفترض أن نطالع جميع التقارير والكشوف بحثاً عن الأحكام النقدية التي تزودنا بالمعلومات الناقصة عن نشاط الفنانين في تدمر العظيمة، فلطالما ظلمت تدمر، وتجنّت المصادر الرومانية والمراجع الحديثة على عبقرية فناني مملكة البادية. وإن في استخراج بعض التقارير النقدية الجديدة عن أمجاد مملكة تدمر شيئاً من الإنصاف ورد الحقوق إلى نصابها، لذلك فنحن نصر هنا على التمسك بما بقي لنا من كتابات لونجنوس التدمري الذي نعرف أنه قد ولد في حمص، ولكنه وضع عبقريته وثقافته في خدمة مملكة الشرق في تدمر، فحسب على هذه المملكة، ونحن نميل إلى تسميته بكاسيوس لونجنوس

التدمري تعويضاً لهذا الرجل العظيم عن اسمه الحمصي القديم أو الآرامي الذي فقدناه بعد أن تبنت تدمر كما تبنت المدن السورية الأخرى الأسماء الرومانية بدلاً من الأسماء الآرامية المحلية نتيجة لمرسوم الإمبراطور السوري كاراكلا في عام ٢١٢م الذي ساوى فيه بين أبناء الإمبراطورية الرومانية نتيجة إيمان الأباطرة السوريين بالفلسفة الرواقية التي ساوت الناس بجميع ألوانهم وجنسياتهم ببعضهم بعضاً في الإنسانية، وحمل مرسوم كاراكلا المعروف باسم CONSTITUTIO ANTONINANA أو الدستور الأنطونيوني والذي منح جميع الأحرار من مواطني الإمبراطورية الرومانية حقوقاً متساوية شريطة الالتزام بقرارات مجلس الشيوخ في روما والدفاع عن الإمبراطورية والالتزام بتقاليدها.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه لا فرق مرسوم بين مرسوم «هنا» وبين الدستور، فالمقصود به القانون الصادر عن رئيس البلاد أو الإمبراطور «هنا»، أما كونه يعود إلى كاراكلا أو هو دستور أنطونيوني فالأمر سيان لأن كاراكلا هو لقب للإمبراطور بمعنى صاحب العباية وأنطونيو هو أحد أسمائه أيضاً.

ونحن نقترح أن يتجه البحث الأثري إلى الوثائق الرومانية في أواخر القرن الثالث والرابع الميلاديين للكشف عن بعض أعمال مستشاري الملكة زينب، ممن قتلهم أورليان من أمثال المفكرين الأنباط «كالينكوس» والصوريين «كليكراتس» و«لوبوكس» والدمشقيين «كابوزانياس»، والعودة إلى قراءات متأنية لما خلفه الأسقف السميساطي بولس للعثور على بعض البقايا المكتوبة من نتف قرارات لجان التحكيم الفنية ونقادها.

إننا نلاحظ أن هناك فقرات قد وردت في الوثائق اللاتينية، تؤكد لنا أنها منقولة عن التراث التدمري الضائع. فقد ورد في كتاب العرافات١٣ اللاتيني فقرة تتحدث عن ملامح أذينة، وترسم في الوقت نفسه شكل الرجل من الناحية الفنية التي تصلح أن تكون مادة مرجعية لنحات تدمري يهم بتخليد صورة مليكه، ننقلها حرفياً عن ترجمة كتاب زنوبيا ملكة تدمر والشرق لخالد الأسعد وفيين أوفة

ويدبرغ - هانس كما وردت في (الصفحة ١٧٨) (سيأتي ذلك الذي بعثته الشمس، الأسد الهصور، منزل الرعب، باعث اللهب، الشجاع المقدام، ذو القوة الخارقة، التي لا يقف في وجهها شيء، فقد دمر الغزال ذو القرن القوي السريع - إشارة إلى عصيان كويتوس في حمص -، وكذلك الوحش الخرافي المرعب الذي أرسل الكثير من الرماح - إشارة إلى الفرس- وكذلك التيس الذي يمشي على جنب واحد - إشارة إلى كليستوس -، ذلك البطل أذينة ذو العقل الراجح والعضلات المفتولة ، والشريف العالي الشأن، الذي سوف يحكم روما، أما الفرس فسوف ينهكون ويضعفون..) لقد وضح هذا النص الغريب من الأدب اللاتيني تصور فنانٍ تدمريٍ لملامح الشخص الذي كان يهم أن يمثله وكانت الصورة واضحة في ذهنه، وكانت ملامح الملك موصوفة بعبارات بينة. ونحن نؤكد أن أمثال هذا النص هي التي نفتقدها للتعرف على أدب النقاد الفنيين والمسودات والنسخ الأولية للأعمال الفنية التدمرية.

ونرجح أن لونجنوس ورفاقه قد كتبوا في تدمر بعدة لغات: في الآرامية التدمرية وبالفرعونية المتأخرة (الديموطيقية) واللاتينية واليونانية وربما بالآرامية البابلية. ولا نجد سبيلاً في الوقت الحاضر، للتعرف على هذا الزاد الفكري قبل أن تساعدنا الحفريات الأثرية القادمة من باطن أرض تدمر وحمص وهضبة الصفا وضواحي أنطاكية والإسكندرية والبهنسة والتنقيب في سجلات الأباطرة الرومان في عهد أورليان وعهود من خلفه والتفتيش في سجلات الحكام الرومان في سورية الفينيقية وسورية المجوفة، ونعتقد أيضاً أن المكتبة المسيحية في القرن الثالث الميلادي حقل آخر نرى فيه أملاً للوقوع على غايتنا، وتقديم ما ينقصنا. لقد ولد الملك أذينة في عام ٢٢٠م واغتيل في عام ٢٦٨م واستمرت مملكة تدمر في عهد زوجته الثالثة أو الأخيرة زينب حتى عام ٢٧٢م حيث نصب أورليان أحد قادته حاكماً على تدمر، وانطلق حاملاً كنوز سورية وقوافل التجارة العالمية وزينب المكبلة، عائداً إلى روما التي كانت على موعد للاحتفال بامرأة ليست كالنساء وبطلة قل في التاريخ أمثالها (فقد اعترف أورليان أثناء حصاره لتدمر

أشهر طويلة بدون جدوى بقوله عن زينب: «ليتهم يعرفون أي امرأة أقاتل، وماذا سيقول التاريخ عني إذا غلبتني زينب».

لكن تدمر انتفضت على القائد العسكري الذي نصبه أورليان عليها بعد سفره نحو روما، وقاد انتفاضة تدمر هذه أحد أبنائها وكان اسمه «أبسيوس» APSOEUS. فقتل التدمريون الحاكم الروماني ونّصبوا تدمرياً جديداً تسميه بعض المصادر باسم «عبس» وتسميه أخرى باسم «أخيلوس»، ويرى فيه بعض المؤرخين الرومان المتأخرين والد زينب المسمى «أنطيوخوس».

اضطر الإمبراطور أورليان إلى العودة إلى تدمر مرة ثانية لمعاقبة التدمريين، ونهب المدينة من جديد، ونلاحظ هنا أن أورليان المتعطش للدم لم ينزل العقوبة بالحاكم التدمري «أنطيوخوس». هذا الأمر الذي يعني أن التنصيب التدمري لهذا الرجل، كان أمراً شكلياً اقتصر على وضع الحرير الأرجواني على «أنطيوخوس» الشيخ المسن دون أن يكون للشيخ أي ضلع في هذه الحركة الانقلابية. لقد وجد الإمبراطور الروماني أن الثورة التي حدثت في تدمر كانت ثورة صغيرة ولا تبعد عن كونها مجرد انتقام محدود، لذلك عفا عن «أنطيوخوس»! ورفع السيف عن التدمريين، ووعد بإرسال بعض الأموال لترميم ما تهدم من مبنى معبد «بل»، هيكل الشمس، وكان أورليان يبغي من الإبقاء على مدينة تدمر المحافظة على المدينة القوية التي تحتمي بها الفيالق الرومانية والنبالة التدمريون وتدعيم الدفاع عن إمبراطورية روما من الفرس الساسانيين.

لقد توقفت المشاريع العمرانية و الفنية الكبيرة في تدمر بعد عام ٢٦٨م لسببين أولهما انقطاع الموارد المالية الكبيرة التي كانت تأتي من أرمينية، وتركية، ومصر، والأطراف الشمالية للبحر الأحمر وسورية، وتقلصت مكوس القوافل التجارية. وكان ثاني السببين هو غياب أعلام النقد والمثقفين عن المدينة بعد أن بطش الإمبراطور الروماني بلونجنوس ورفاقه وقتل النحاتين والمصورين وجميع النابهين من التدمريين الذين اعتبرهم هو ومن جاء بعده من الحكام الرومان إلى تدمر العامل الرئيس في تمرد مملكة البادية على روما وقواتها.

في البحث عن الناقد الفني الحمصي

في عهد مملكة الشرق(*)

(*) «قدمت هذه المحاضرة في صالة النهر الخالد في حمص صيف ٢٠١٠ ووجدنا فيها تشويقاً بعرض المعلومات وتوسعة للمادة المقارنة المأخوذة من التراث العربي لذلك رأينا أن نقدمها للقارئ هذا على الرغم من وجود الكثير من معلوماتها في الفصل السابق»

تنتشر أصداء الأحداث التاريخية الكبيرة في مدى الزمان، مثل ما تفعل تكسرات الأمواج في حيز مائي دائري، أو في فسقية، وكما تفعل موجات الصوت العالي في الفراغ، فتبدأ أمواج الماء وأصداء الصوت كبيرة تدل قطاعات دوائرها على شدة الصوت أو أساس الهزة، ثم ما تلبث أن تتكسر، وتتداخل في بعضها بعضاً، فنقول عندها إن صدى الصوت أو الضغط على السطح المائي أو على الهواء، قد بدأ بالتلاشي. وينطبق قانون الصدى والأمواج على الأحداث التاريخية، فالحدث الكبير الذي هز سورية في القرن الثالث الميلادي لسقوط مملكة تدمر، وأطاح بالأسرة الحاكمة والمثقفين والفنانين والمفكرين وأعضاء مجلس المدينة وكبار التجار، قد سجل تاريخياً، ونقل إلينا من مصادر مختلفة. ودوّنته روما على أنه انتصار ساحق باعتبارها إمبراطورية لا تقهر ودوّنته الشعوب المجاورة بمأثورها الشفوي المعتمد على الأمثال.

وقد جاءت قصة الصراع الدامي الذي وقع بين تدمر وروما أو بين أذينة وزينب من طرف وبين الأباطرة الرومان: فاليريان وجالينوس وكلاوديوس وأورليان من طرف آخر. فقد وردت عند أبي الفرج الأصبهاني والمسعودي والطبري حكاية الزباء التي تحولت روايتها إلى مجموعة من الأمثال. (تاريخ الطبري المجلد الأول الجزء الثاني الصفحات ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦). فأصبحت حكاية تدمر على شكل حكاية للثأر، فطلبت بها الزباء ابنة الملك عمرو ابن الظرب، ثأر أبيها الذي قتله جذيمة الملك الأبرش ملك الحيرة، حيث احتالت على الأخير بدعوته لتزوجه نفسها (مدعية أنها لم تجد لملك النساء، إلا قبيح السماع، وضعفاً في السلطان، وقلة ضبط للمملكة) ثم غدرت بزائرها لدى وصوله إلى تدمر، فقام ابن أخته عمرو بن عدي بالانتقام منها، والدخول إلى تدمر بحيلة، رسمها مستشاره الداهية قصير، وألقى عمرو القبض على الزباء

عند دخولها باب النفق السري، وقتلها وألحق ملكها بالحيرة وقد انتشرت أمثال قصة الزباء في الأدب الجاهلي على شكل أمثال قصيرة، وحكم بليغة تشكل إذا ما جمعت أطراف حكاية عمرو بن الظرب وجذيمة الأبرش والزباء وعمرو بن عدي وقصير: «رأيكَ في الكِنّ لا في الضِحّ»، «ببقة أبرم الأمر»، «ببقة تركت الرأي» (وبقة هي بلدة قصير الذي أشار على الملك أن يدعو الزباء إلى الحيرة ولا يذهب هو إليها) «لأمر ما جدع قصير أنفه»، «خير ما جاءت به العصا»، «دأب عروس»، «دماء الملوك شفاء من الكلب»، «أداثر أم ثائر؟..»، «ثائر سائر»، «لمكر ما جدع أنفه قصير»، «بالعراق أموال كثيرة وطرائف وثياب وعطر»، «بيدي لا بيدك يا عمرو».

وإن أي مطالعة متأنية لقصة الزباء الجاهلية تذكرنا بغدر راح ضحيته ملك عزيز، مثل ملك الشرق أذينة، كما يذكرنا بقيام امرأة جبارة للانتقام لذاك الملك فالزباء تقتل جذيمة الأبرش، والملكة زينب تفتك بالفيالق الرومانية فيما بين أرمينية ومصر وعمرو بن عدي يدخل تدمر، ويلقي القبض على الزباء أمام باب النفق السري ويقتلها. ويلقي الإمبراطور أورليان القبض على الملكة زينب عند نفق عند شاطئ الفرات، ويأخذها مكبلة إلى روما ليقتلها هناك أو ليرميها كجارية لأحد أعضاء مجلس الشيوخ الرومان، وتذكر الحكاية العربية أن جنود الزباء كانوا بقايا من العماليق والعرب العاربة الأولى وتزيد وسليح ابني حلوان بن عمرو بن لحاف بن قضاعة، وكان جنود زينب بدواً من مرتزقة الصحراء الشامية الممتدة من العريش إلى الفرات إلى أواسط تركية وشرقي وادي نهر العاصي.

ونحن نلاحظ شيئاً من التشابه بين حكاية الزباء وقصة ملكة الشرق، هذا مع الاختلاف بين الأحداث التاريخية والرواية المنقولة ونحن نؤكد أن حكاية الزباء العربية، تعود في التاريخ العربي إلى أواخر القرن الثالث الميلادي، وقد ركبت على حكاية الصدى أو التأثير الموجي لماء البحيرة ونلاحظ أيضاً أن حكاية الزباء العربية لم تتطرق كثيراً إلى بلاط الملكة

زينب، ولكنها لم تغفل قيمة رأي الوزير الأول الذي كان في حكاية الزباء هو قصير بن سعد بن عمرو بن جذيمة ابن قيس بن ربي بن نمارة بن لخم. فقد كان المستشار قصير في الحكاية العربية هو بطل الحكمة والرأي السديد والمخلص الذي يجدع أنفه، ويضرب ظهره، من أجل مليكه، ولا نعرف عن قرب سيرة حياة كاسيوس لونجنوس. ويبدو أنه كان مستشاراً لملكه أذينة ووزيراً أول لملكته زينب. ولا نحيط بأفعاله إلا من خلال حقد الملك المنتقم أورليان الذي جعله أول الشهداء في بلاط تدمر.

ونلاحظ أيضاً أن اسم الزباء في اللغة العربية هو أقرب الأسماء إلى الاسم الأصلي لملكة الشرق كما ورد في الآرامية التدمرية هذا الاسم الذي اشتق في الأساس من اسم كبير الآلهة اليونانية زيوس لذلك سُمّيت نسبة إلى اسم أبيها يوليوس أورليوس زباي، فحرف الزاي وهو دلالة على زيوس هو القسم الثاني الذي يحمل الباء والسين هو في اليونانية بيوس أي الحياة (في الصفحات ٨٨ و١٥٩ من كتاب «زنوبيا» للأسعد، وفيين أوفة ويدبرغ). ولا نجد في العربية أصولاً لأحرف اسم الزباء التي استعملتها المراجع العربية.

احتفى القارئ العربي أيما احتفاء بقصة انتقام الزباء، فتوسعت المصادر العربية في أخبار العصر الجاهلي في حكاية انتقامها لأبيها وخدعةِ وزيرها قصير. ثم أطنبت المراجع الغربية التي نقلت عن الحوليات الرومانية وكتاب العرافات والمصادر اللاتينية الأخرى، فضخمت انتصار الإمبراطور الروماني أورليانوس على ملكة الشرق ومواكب النصر التي احتفلت بها روما في عام ٢٧٤م، وسارت بها ملكة الشرق زينب التي أنتصر عليها الجيش الروماني في معارك الخريف من عام ٢٧٣م.

ثم أطنبت المراجع الرومانية في تقديم معلومات خيالية لعلها أقرب ما تكون إلى الخيال الرومانسي، فوصفت ملكة الشرق زينب في موكب النصر الروماني، وقد تجللت بالذهب والفضة والأحجار الكريمة التي كانت تغطيها من رأسها إلى أخمص قدميها، ولم تغفل هذه الوثائق الرومانية التي يشك في

مصداقيتها لكثرة المبالغات، فأقبلت على وصف الملكة السمراء وحسنها وعنفوانها، ثم تابعت الحديث عن انتقالها بعد موكب النصر إلى ضاحية تيبور على بعد ٢٠ كيلومتر من مدينة روما أي إلى جوار قصر الإمبراطور هادريان وزواجها هناك من أحد أعضاء مجلس الشيوخ في روما وإنجابها لعدد من الأطفال، والإشارة إلى أن أحفاد زينب قد عاشوا في روما حتى القرن الرابع الميلادي. (صفحة ٣٤ من كتاب «تدمر» وهذا الخبر أخذه الدكتور عدنان البني نقلاً عن كتاب المؤرخ الروماني مالالاس وكتاب «تدمر» لعدنان البني وخالد الأسعد الصادر عن وزارة الثقافة عام ١٩٧٩م)

ولم تتوقف الكتابات العربية والأجنبية التي رافقت الحفريات الأثرية في البادية السورية في القرن التاسع عشر ومازالت مستمرة في موقع تدمر عند هذا الحد، بل توسعت أيضاً فاخترعت لنا ملامح عبقرية لزنوبيا القائدة العسكرية والملكة التي ورثت عن كليوباترا الكثير من الكبرياء والشبق الجنسي والفخار والفصاحة اللغوية باللغات الآرامية واللاتينية واليونانية والفرعونية، ونحن لا نعرف من أين نهلت هذه المراجع الجديدة، ولكننا ندرك طموحات الكتاب المعاصرين الذين حرصوا على تصوير زينب ملكة تدمر على شاكلة الإمبراطورة الآشورية سميراميس وملكة اليمن بلقيس وجوليا دومنا الحمصية قرينة الإمبراطور العظيم سيبتيومس سيفروس وبقية ملكات مصر في المرحلة البطلمية. ونحن نود هنا أن نذكر تدمر العظيمة، لما قدمته لتاريخ الحضارة، ونفتح صفحة جديدة للتعرف على أمجاد ملكة الشرق زينب، لما كان عليه بلاطها في فترة تخريب المدينة على يد أورليان الروماني الغاشم وولاته في عام ٢٧٣م.

فالمعروف أن الملوك والأمراء في التاريخ لا يصنعون الحضارة ولا بد من التأكيد على أن الحضارة شبكة ممتدة من الفنون التي يبتدعها المعماريون والنحاتون والمصورون والمزخرفون وفنيو الصناعات التطبيقية والشعراء والفنانون والموسيقيون والنقاد الفنيون والفلاسفة والعمال الفنيون والتجار والمواطنون الغيورون على بلدانهم.

ونعود فيما يلي إلى رسم صورة لبلاط زينب ومستشاريها، ونتعرف على التدمريين المثقفين فنجد أن مفكراً كبيراً اسمه «كاسيوس لونجنوس» اكتسب شهرة عظيمة في زمانه باشتغاله كمستشار لآل أذينة حكام تدمر، ونحن نميزه في بحثنا هذا بنسبته إلى تدمر، وذلك لأنه قد ولد في مدينة حمص وكانت مدينة حمص واحدة من أهم حواضر مملكة البادية تدمر، كما كانت جميع المدن في سورية ومصر وأرمينية وتركية الجنوبية من ملحقات مملكة البادية، ولذلك فنحن ننسب لونجنوس إلى مملكة تدمر، ونعرف أنه حمصي المولد والنباهة، ونذكر أنه قد وضع كتاباً مشهوراً جداً في تاريخ فلسفة الفنون والنقد الأدبي عنوانه «نحو ما هو سامٍ في الفن» وهو كتاب مازال موجوداً بعد أن وضع باللغة اليونانية في تدمر وعرف بين المثقفين باسم «تاريخ النقد الأدبي»، وما زال يدرس في جامعات العالم وكليات الآداب والفنون، كما يدرس في جامعاتنا بذات العنوان وينسب إلى مؤلف روماني مجهول اسمه لونجنوس، ويقال إنه وضع في القرن الميلادي الثالث. وعمل له ملخصاً بالإنكليزية قسم اللغة الإنكليزية في الجامعة السورية، هذا المؤلف القديم لأهمية الأحكام النقدية الواردة فيه بواسطة الدكتور موسى خوري عام ١٩٥٩م. كما اشتهر المستشار لونجنوس نتيجة محاكمة حمص المشهورة التي عقدت عام ٢٧٢م وترأسها الإمبراطور الروماني أورليان المنتصر على ملكة الشرق، وأعدم بها أهم رجال بلاط مدينة تدمر والقادة العسكريين، وكان كاسيوس لونجنوس أول القتلى فيها وتلاه قائد جيوش تدمر زبدا حيث اعتبر أورليان لونجنوس: أول أعداء روما ويليه في مسألة العدوان على روما القائد العسكري الذي تغلب على الجيوش الرومانية في سورية ومصر ونقصد به زبدا، وقبل أن نتابع الحديث عن شخصية كاسيوس لونجنوس لابد من الإشارة إلى أعلام المستشارين الذين قتلهم أورليان أيضاً في محاكمة حمص المذكورة آنفاً، فنذكر المؤرخ كالينكوس صاحب المجلدات العشرة باليونانية والذي خصصه كالينكوس للحديث عن تاريخ مدينة الإسكندرية وأهداه للملكة زينب باعتبارها ملكة

الشرق والإسكندرية إحدى مدنها وبلاط جدتها كليوباترا السابعة (إن نسبة زينب إلى كليوباترا هي نسبة معنوية وليست صلة نسب حقيقية) ولقد اشتهر المؤرخ كالينكوس بكتاباته التي نقل بها إلينا معتقداته بالفلسفة الرواقية السورية الأصول.

ونعود إلى التفصيل في ذكر أسماء ومنجزات حاشية زينب من الطبقة المثقفة لنؤكد على هول وفداحة الخسارة في جريمة قتل هؤلاء المفكرين.

وكان المؤرخ الصوري والأديب كليكراتس مستشاراً آخر في بلاط تدمر، وقد أعدمه أيضاً أورليان بسبب شهرته الكبيرة ولكونه واحداً من مستشاري قصر زينب. كما كان لوبوكس الصوري الآخر فيلسوفاً وعالماً لغوياً قضت محاكمة حمص الرومانية بقتله أيضاً والحقت به المؤرخ الدمشقي المعروف بوزانياس. وقضت محكمة حمص الرومانية على آخر المؤلفين الفلاسفة وعلماء اللغة اليونانية نيخوماكس الذي كان يعمل كمستشار مفكر في تدمر.

نلاحظ هنا أن شهداء محاكمة حمص لم يكونوا جميعاً أصحاب علاقة مباشرة بشؤون الحرب والدفاع. بل كانت ملكة الشرق قد أحاطت نفسها بمجموعة مختارة من أصحاب الفكر الأدبي والفلسفي اليوناني واللاتيني في ذلك العصر، فبالإضافة إلى كاسيوس لونجنوس الذي كان بين أخطر الاتهامات الموجهة إليه في المحاكمة رسالته التي وضعها باللغة الآرامية التدمرية واختار كلماتها وجملها ليخرجها كقطعة نفيسة من الأدب الساخر وانتقد بها غطرسة وجهل وعدوان الإمبراطور أورليان في شتاء عام ٢٧٢م. كان هناك عدد لا يستهان به من عباقرة علوم اللغة والمؤرخين والفلاسفة والأدباء وكأن الرومان المنتصرين على تدمر لم يكونوا ليكتفوا بتهديم أجزاء من أسوار تدمر ونهب قصورها ومعابدها، بل كانوا يرغبون في إلحاق تدمر ببترا عاصمة الأنباط التي محا اسمها الرومان من تاريخ الحضارة والتجارة والقوة العسكرية قبل قرن من الزمان، وإلا فما معنى أن يحمل أورليان مفكرين من أمثال لونجنوس وكالينيكوس لوبوكس وبوزانياس وليخوماكس موقف تدمر المتمرد على روما ويعدمهم.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن بلاط تدمر في الربع الثالث من القرن الثالث الميلادي لم يكن يقتصر على الشخصيات العظيمة آنفة الذكر، بل كان يزهو ويفخر بخبرات مفكرين آخرين أمثال الأديب والمفكر بولس السميساطي (نسبة إلى سميساط حاضرة أعالي الفرات) وكان أسقفاً مسيحياً متنوراً، عاش واشتغل وكتب بين أنطاكية وتدمر. وقد لجأ بولس السميساطي إلى بلاط الملكة زينب لما عرف عن هذا البلاط من حرية في الفكر الديني واحترام لجميع العقائد القديمة والجديدة، ولعله من حسن الحظ أن ينجو بولس السميساطي من الأحكام الجائرة في محاكمة حمص. ويعدّ الكثيرون من مؤرخي مملكة تدمر العظيمة المفكر الفارسي ماني (مؤسس الفلسفة المانوية بين أصحاب التيارات الفكرية الجديدة) هذا على الرغم من أن ماني كان قد ولد في مدينة بابل ثم توفي في السجن في بابل بعد عام ٢٧٤م، ولكن بعض التجار من أتباعه كانوا دائمي التردد على بلاط زينب وتقديم الخبرة ونشر الحكمة فيها.

كان بلاط تدمر في زمن أسرة أذينة في القرن الثالث الميلادي بلاطاً كريماً استقبل أهم الشخصيات الفكرية والفنية في زمنه، وعلى الرغم من أن روما قد حرصت كل الحرص على إزالة تدمر من الوجود وإلحاقها ببترا النبطية، فإن المصادر المكتوبة باللغتين اليونانية واللاتينية استمرت قروناً طويلة تدبج سيراً وأمجاداً للتدمريين. وواضح مما نلاحقه من بقايا أخبار سيرة لونجنوس التي حرصت روما على طمسها أن المحاولات الرومانية كانت مقصودة حتى أضحى صاحب كتاب «ما هو سامٍ في الفن» شخصاً مجهولاً وأصبح كما تقول بعض المؤلفات كاسيوس الروماني الأصل أو اليوناني الأرومة، وعاش في مكان مجهول في القرن الثالث الميلادي.

إن تاريخ الأدب اليوناني مازال حريصاً على أن ينسب لكاسيوس لونجنوس مكرمة العثور على شعر الشاعرة اليونانية SAPPHO كما أن القصيدة المهداة لأناكتوريا «ODE TO ANACTORIA» هي بالمناسبة من

أجمل قصائد سافو، وهي من مكتشفات الناقد الفني الشهيد كاسيوس لونجنوس، ويقال إنه قد اكتشفها كمقاطع مكتوبة بلغة رديئة، ونقّحها ثم استخدمها كشاهد أدبي للدلالة على ما هو سامٍ في الأدب.

وتعتبر قصائد الشاعرة سافو من أجمل ما خلفه الشعر الغنائي اليوناني وقد ترجمت على النحو الذي نقله به لونجنوس باليونانية إلى معظم لغات العالم كما أن الأحكام النقدية الواردة في كتاب تاريخ النقد الأدبي أو «نحو ما هو سامٍ في الفن» مازالت موضع عناية واحتفاء نقاد الأدب والفن في العالم منذ القرن الثالث الميلادي وحتى الوقت الحاضر، وما تزال تذكر مقرونة بسيرة متواضعة لأديب أصرت محاكمة حمص على زهق روحه، وطمس انتمائه إلى حمص وبادية تدمر، وبلاطات الشرق العظيم، ولكن الأخبار المتفرقة التي نستطيع أن نجمعها لهذا المفكر الكبير، قد خلفت لنا علامات متواضعة ما تزال تؤكد عبقرية هذا البدوي السوري الذي لا نملك إلا الدعوة لإحياء ذكراه والافتخار بالانتماء إليه لأن الرجل كان حقيقة واقعة وساطعة مثل الشمس.

وقد ولد لونجنوس في مدينة حمص ودرس في مدينة أثينا اليونانية بمساعدة من خاله الذي شجعه على دراسة البلاغة والبيان وعلم اللغة والفلسفة حتى تخرّج واشتغل لفترة قصيرة كمدرس للأدب اليوناني وعلوم اللغة اليونانية قبل الانتقال من أثينا في عام ٢٦٢م إلى روما لارتياد مدرسة أفلوطين لدراسة الفلسفة والأخذ عن الفكر الأفلاطوني المحدث. وقد بلغ من تقدم الشاب الحمصي في مدارج العلم والدراسة أن زملاءه في مدرسة أفلوطين أطلقوا عليه اسم «المكتبة المتجولة» (صفحة ٢١٦ من كتاب زنوبيا ملكة تدمر والشرق لخالد الأسعد والبروفيسور فيين أوفه ويدبرغ هالنس).

كان لونجنوس ملمّاً بمؤلفات الفلاسفة اليونانيين في مختلف أجيالهم، ومطلعاً بعمق على الأدب والشعر اليوناني واللاتيني حتى عصره، وكان قوي الحافظة، ومولداً للأحكام النقدية الطريفة والجديدة، وكان يخفي قدرته المعتبرة

واطلاعه العميق على الفكر والثقافة الرافدية والسورية باعتباره أحد أبنائها والقادرين على الإبداع، فيها كما ظهر ذلك جلياً في محاكمة حمص عام٢٧٢م، حيث أدين بكتابة رسالة بالآرامية التدمرية ترجمت إلى اللاتينية موجهة من زينب ملكة الشرق إلى أورليان خلال أشهر الحصار في عام ٢٧٢م.

عاد لونجنوس إلى مدينة حمص في النصف الثاني للمائة الثالثة الميلادية من روما، بعد أن أتقن الثقافتين اليونانية واللاتينية وانخرط في بلاط أذينة ملك الملوك وملك الشرق كله الذي شملت مملكته الجديدة في تدمر المشرق العربي بكامله وشمال الجزيرة العربية ومصر والأناضول وأرمينية، بعد أن أنتصر على الفرس الساسانيين، واقتحم عاصمتهم طيسفون «المدائن» وانتقم لأسر الإمبراطور الروماني فاليريان في معركة عام ٢٦٠م فمنحه الإمبراطور الروماني الجديد غاليان ابن فاليريان لقب «ميتقتادي مرنحا كله».

وكتب لونجنوس قصيدة جميلة باللغة اليونانية في رثاء الملك أذينة، إثر اغتياله بمؤامرة رومانيةٍ دنيئةٍ على مائدة غداءٍ في مدينة حمص، أو رحلة صيد، ذهب ضحيتها أذينة الملك وولي عهده هيروديان في عام ٢٦٧م وربما قتل في هذه المؤامرة أيضاً حيران الابن الثاني لأذينة. ثم أعيد ترتيب العلاقة بين مملكة تدمر الجديدة التي استلمتها زينب الملكة الشابة وصية على عرش ابنها «وهب اللات» وبين روما وحاك الرومان مؤامرة أشركوا فيها معن ابن شقيق الملك أذينة، الذي ادعوا أنه نصب فخ المؤامرة لاسترداد حق أبيه في ملك تدمر(صفحة ٢٦ من كتاب «تدمر» السابق الذكر أعلاه).

ويبدو أن مؤامرة اغتيال أذينة ووريثيه هيروديان وحيران قد حيكت بعد أن انطلقت شهرة أذينة في أرجاء الإمبراطورية الرومانية كمدافع عن الحدود الشرقية، وقاهر للفرس الساسانيين. وخشي الرومان أن يعلن هذا الملك المنتصر على أعدائه انفصاله عن روما، ويطمع في أملاكها لذلك قاموا باغتيال الشخصيات البارزة في مملكته وتركوا تدمر لأميرة شابة وطفلها الصغير وهب اللات، ولصراع متوقع كان سينشب في قلب البيت التدمري

بين فرع أذينة وفرع ابن أخيه معن على أرضية استئثار أذينة بالحكم والد معن ومشاورته لتسمية أحد أبنائه وصياً على عرش تدمر بعده وإقصاء أبناء أخيه عن العرش.

وكانت زينب هي الزوجة الثانية أو الثالثة لأذينة (صفحة ٢٦ من كتاب «تدمر» أثرياً وتاريخياً وسياحياً المذكور أعلاه)، وتذكر الأخبار الرومانية أن أهالي حمص قد حسموا الصراع في البيت الحاكم التدمري خلال أيام من ظهور المؤامرة، عندما انقضوا على القاتل معن وقتلوه بأنفسهم مباشرة بعد أن أعلن نفسه ملكاً بعد عمه، وبذلك عادت الأمور إلى نصابها الطبيعي، وأصبحت زينب وصية على عرش ابنها الصغير وأكثرت من المستشارين والحكماء والقادة العسكريين من حولها.

حاول الرومان أن يبتدعوا بتدمر أكثر من مؤامرة وأن يعيقوا تطور الخبرات في المملكة الجديدة، ولكن حكمة زينب ومستشاريها المخلصين أعادوا الأمور إلى نصابها وأعادوا مملكة تدمر العظيمة لتكمل فترة الازدهار الذهبية التي بلغتها سابقاً على يد ملك الشرق أذينة، ولتعيد أمجاد السوريين الكبار في فترتي حكم الإمبراطور فيليب العربي وحكم سيبتيموس سيفروس وحكم الأباطرة كاراكلا وجيتا وأليكسندر سيفير وأيلا بعل.

ويبدو أن لونجنوس قد استطاع الإقتراب من سيدة تدمر بعد رثائه لأذينة ومن خلال إخلاصه في العمل كمدرس للغة اليونانية في البلاط، وفقيه في اللغات، وشاعر قوي الديباجة، ومثقف كبير في مجالي الأدب والفلسفة والعلوم المقارنة. وبرز في بلاط تدمر بين أقرانه من المثقفين حتى طارت شهرته في الشرق والغرب وتناثرت أصول كتابه «نحو ما هو سامٍ في الفن»، لذلك وصلت إلينا فصول طويلة من هذا الكتاب سالمةً، كما وصلت إلينا نظريته في النقد الأدبي مع أحكامها كاملة، فنراه قد صنف الأدبين اليوناني واللاتيني بحصافة مقرونة بأحكامه الجمالية والبيانية ومقارناتٍ أجراها بين ملاحم هذين الأدبين وأصناف الشعر والمسرح والكتابات الفلسفية، ولم يكتفِ،

لونجنوس بالحكم على المؤلفات الأدبية القديمة وترتيب مقامات هوميروس وفيرجيليوس وأوفيد والشعراء الغنائيين القدامى والمحدثين، بل نجد أن هذا الناقد قد أنبرى للكتابات الحديثة وقام بريازتها وتصنيفها.

وتجدر الإشارة إلى أن لونجنوس هو أول ناقدٍ ومؤرخٍ في تاريخ الأدب، تصدى للكتاب المقدس «العهد القديم» وفصوله فامتدح الصياغة الشعرية في نشيد الإنشاد وفي المزامير وهاجم الغموض والإبهام في سِفري التكوين والمكابيين وتذكر هذه الصفة له بالاطلاع الواسع والحياد الموضوعي في كتابه، فقد أعتبر أول ناقد وثني يقوم بتقييم الصياغة الأدبية في الكتاب المقدس «العهد القديم» كما امتدح نقاد الأدب جهوده في إحياءِ وحفظ الشعر الغنائي اليوناني القديم الذي اجتهد ناقدنا في إعادة إخراج قصائده بعد تدقيقها وتصنيف الشعراء الغنائيين وتسليط الضوء على سافو بصورةٍ خاصة واستخدم فقرات مطولة فيه كشواهد سامية.

ويلوح في البال أثناء تقليب مؤلف «نحو ما هو سامٍ في الفن» أن نطرح السؤال الكبير: ماذا عن أحكام هذا الناقد العظيم في مجال الفنون الجميلة؟

وقد كانت أثينا وروما وأنطاكية وتدمر متاحف ضخمة في فترة القرن الثالث الميلادي للمنحوتات واللوحات الجدارية وأعمدة النذور والعمائر العظيمة في الشوارع المتقاطعة عند التترا بل والأسواق.

إن من يستعرض أحكام لونجنوس ومقارناته الواسعة والذكية في البلاغة في الأدب اليوناني، يلاحظ أن الرجل، هو فعلاً مكتبة متجولة قد أحاطت إحاطة كاملة بتاريخ الأدب اليوناني، وأحسنت الاختيار فيه، والحكم على الأدباء الذين كتبوا باليونانية منذ العهد القديم (ARCHAIC) في مرحلة الأدب الشفوي على عهد هومير ورفاقه من القوالين والجوالين في القرن الثاني عشر قبل الميلاد وحتى كتاب منتصف القرن الثالث الميلادي. ونحن الذين تابعوا مع لونجنوس البحث عما هو سامٍ في تاريخ الأدب، نرى أن هناك مادةً مفقودة من مؤلف لونجنوس، كي يطابق عنوان مؤلفه مادته.

فكتاب لونجنوس هو بحث في ما هو سامٍ في الفنون عامة وليس في الأدب فقط، لذلك فنحن نزعم أن لكتاب لونجنوس بقية مفقودة، أو فصلاً طويلاً غير موجود، يتضمن مادة نقدٍ فنيٍّ تتناول النحت والعمارة اليونانيتين في فترات المرحلة اليونانية المثالية التي بدأت بعد الألعاب الأولمبية في القرن السابع قبل الميلاد، واستمرت إلى بداية انتصارات الإسكندر المكدوني في عام ٣٣٣ ق.م، ثم تعرج هذه الفصول الناقصة في مؤلف لونجنوس على سمات العصر الهيلينستي لتفتح الباب لما هو سامٍ وجيد في المرحلة الرومانية في الشرق، حيث ظهرت طفرات المدنية في الإسكندرية وبابل وأنطاكية وتدمر وأفامية.

وليس تحكيم العمارة والنحت القديمين ببعيد كثيراً عن قدرات ناقد حصيف في مجال الأدب والفلسفة، فالأساس الفلسفي للفن في الفلسفة اليونانية التي استند إليها لونجنوس في وضع شروط ما هو سامٍ في بلاغته، هو ذاته عند سقراط وأفلاطون وأرسطو والرواقيين والإيبيقوريين. وتجدر الإشارة هنا إلى أن دراسة متأنية لأحكام لونجنوس في ما هو سامٍ، يمكن أن تقودنا إلى استنباط القواعد العامة للتحكيم الفني عند ناقدنا.

وباعتبار أن لونجنوس تناول في مؤلفه الأدبين اليوناني واللاتيني فهذا معناه أنه لم يخرج عن البيئة الثقافية التي كان يعيشها أهله في حمص وتدمر. فالأراضي السورية بمجملها كانت جزءاً مما نسميه في تاريخ الفكر حضارة الألف اليونانية التي بدأت مع أولى معارك الإسكندر ضد داريوس عام ٣٣٢ ق.م واستمرت حتى معركة اليرموك في عام ٦٣٤م. ولم تكن اللغة اليونانية غريبة على لونجنوس كما لم تكن تقاليد العمارة الهيللينية والهيلينستية طارئةً على شخصية مثقف تدمري ضليع مثل لونجنوس.

بل نؤكد أن كتّاب تدمر والمدن السورية الأخرى قد كتبوا باللغة اليونانية كتاباتٍ أدبية كما كتبوا في القرون السابقة أيضاً بذات الديباجة المنتقاة والجميلة قبل الميلاد. وأن الأشعار والإبيغرامات - الإبيغرام نظام في كتابة

الحكم والمأثورات يقطع حسب فقرات ويرصف بلغة أدبية رفيعة - التي أدخل نظامها في الأدب اليوناني الشاعر ثيوكريتوس THEOCRITUS، الذي عاش في بداية الألف اليونانية فيما بين ٣١٠ و٢٥٠ق.م، هي من عيون الأدب اليوناني، ونوضح هنا أن ثيوكريتوس شاعر سوري اخترع له الرومان إقامة ومعيشة في سراقوسة وبحر أيجة، في حين أن هذا الشاعر التزم بالأساطير السورية والرافدية في كتاباته وظل محافظاً على أصله الشرقي.

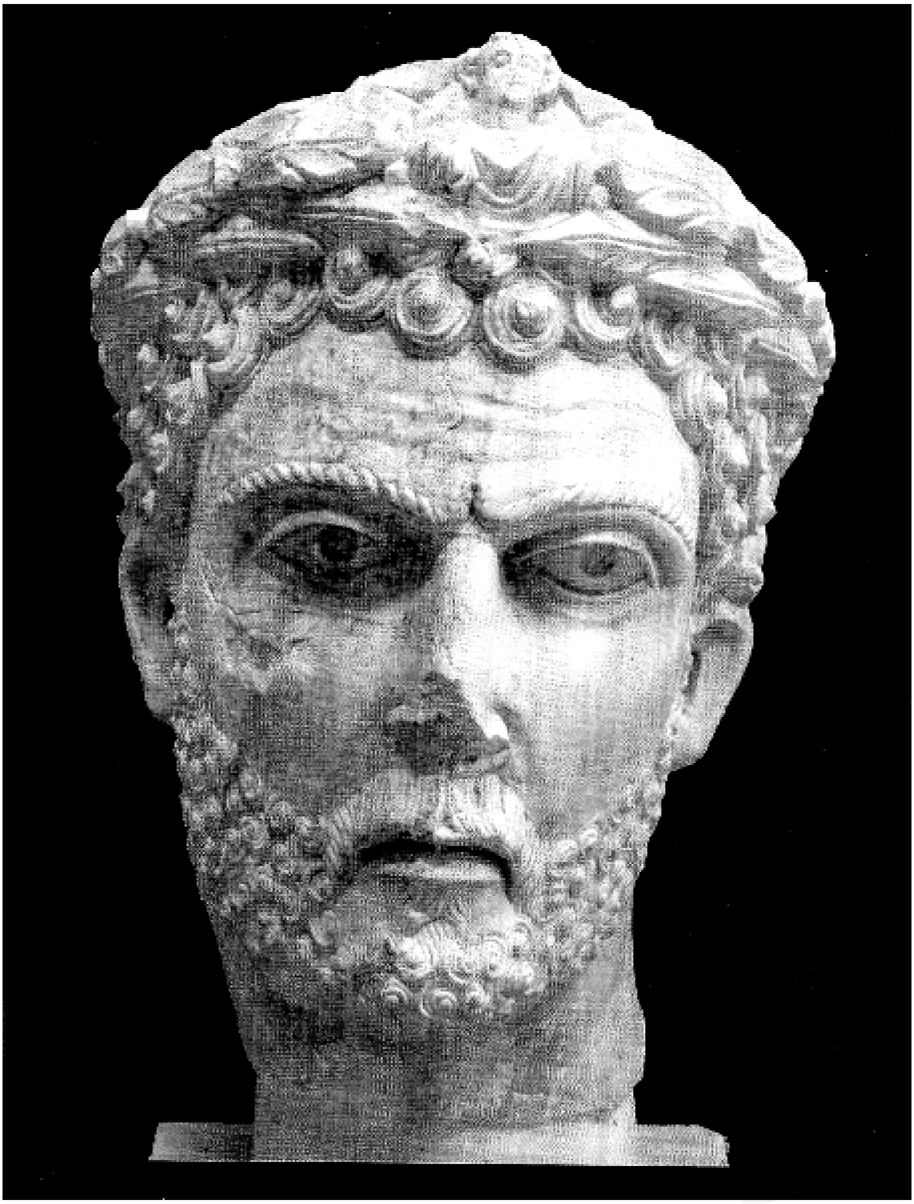
وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن ما كتبه المفكرون السوريون والمصريون باللغة اليونانية في الألف اليونانية يتميز بفصاحة هؤلاء الأدباء وقدراتهم العالية على استخدام اليونانية الجيدة التي استمر رهبان الكنائس النصرانية في سورية باستعمالها حتى عهد متأخر من قيام الحكم العربي، وقد أخلص السوريون للغة اليونانية التي تلقفوها مع بداية المد المقدوني، والتزموا باعتمادها كلغة حضارية، لم ينسوا معها آراميتهم القديمة ولهجاتها المحلية، ولم يخلطوها مع الفارسية الطارئة التي كانت تعيش بجانب الآرامية القديمة في بعض الحواضر مثل حضر والمنطقة الرافدية عموماً، ولم تصبح الفارسية في يومٍ من الأيام وسيلة لكتابة السوريين أو للتوثيق التاريخي في حين أن اليونانية والآرامية بلغتا أعلى درجات النضج الفني هنا.

وقد اختلط السوريون برجال الحكم المقدونيين والرومان وتزاوجوا معهم، وأعطوا لروما وبيزنطة بعدها أسراً إمبراطورية وآباء بالكنيسة وأساقفة كباراً ورجال تشريع وقانون، كما تركوا لنا آلاف الأعمال الفنية الجميلة في جميع الحواضر السورية في الساحل والجبل والسهول والبوادي، وتقتضي هذه كلها أن نتمكن في يومٍ من الأيام من العثور على مؤلفات نقدية نختبر معها ذائقة التحكيم المحلية للأعمال الفنية، كي نستطيع أن نميزها عن الأحكام العامة الهيلينستية والرومانية.

ونشير هنا إلى أن ظهور بعض الأسماء العربية القديمة من أمثال عبس ومعن وحيران وأذينة ونصور ونسيم ومالك وباسل ووهب اللات وتيم اللات

ورضى وأسد وعمرو ونور الله وحبيبة وزبيبة وأمثال ذلك، لا يجعلنا نظن أن الآرامية القديمة أو الآرامية الحديثة في تدمر، والعربية الجديدة، أصبحت أداة مقبولة للتأليف في المجالات الفكرية، ولابد من التأكيد على أن اليونانية واللاتينية في وقت متأخر كانتا الأداتين المعتمدتين للتأليف في المجالات الفكرية. واستفاد السوريون كما استفادت شعوب البحر المتوسط والشعوب الآسيوية من المد الأوروبي بعد حملة الإسكندر التي ورثت أراضي الإمبراطورية الفارسية القديمة وما كانت تضمه من الحضارات الفرعونية والفينيقية والرافدية والفارسية. وتميزت هذه الشعوب التي اندمجت في البوتقة الهيلينستية ولم يعد فصلها عن الرابطة الجديدة، ممكناً بعد استخدام اليونانية أو اللاتينية. وصحيح أن الرومان ضغطوا كثيراً على جعل اللاتينية أداة وحيدةً للتعامل مع الدولة الجديدة ووسيلة للفكر والأدب، ولكنهم فشلوا في تحقيق ذلك في مدينة روما ذاتها وبقية المدن الإيطالية، واستمرت اللغة اليونانية كأداة راقية تستوعب المواد الأدبية والفكريةً.

ونستطيع أن نقول بعد التعرف على كتاب «نحو ما هو سامٍ في الفن» إن العمائر التدمرية الباذخة مثل المعابد وأقواس النصر والأغورا والتترابل وواجهات المحال والمسارح والأسواق وآلاف التماثيل والنصب وتقدمات النذور ومنتجات الفنون اليومية والمقابر الفخمة كلها تقتضي أن يعيش في تدمر العديد من النقاد الفنيين ومحكمي الجمال والذوقة. لذلك فإن وقوعنا على شخصية فكرية هامة مثل لونجنوس وعلى مؤرخين وفلاسفة كبار من أمثال مستشاري ملك الشرق أذينة وزوجته الملكة زينب أمر طبيعي وبالعكس حتى، فهو مطلوب وضروري لأن الأعمال العظيمة تقتضي وجود فنانين كباراً ووجود نقاد فنيين على نفس الشاكلة، وإننا لا نؤكد هنا أننا قرأنا في وجه لونجنوس الملامح الكاملة لناقد فني مؤكد، ولكننا تأكدنا من إمكانية العثور على ذلك مع استمرار الحفر والتنقيب في أرجاء مدينة تدمر والحواضر المصرية والأرمينية والتركية والفارسية التابعة لها و ستبقى تدمر حقلاً خصباً لجمع النفائس وإخراج الكنوز المتميزة.



منحوتة رخامية لوجهية الملك أذينة من القرن الثالث الميلادي



صورة وجهية للملكة زينب

قطعة نقد معدنية من أنطاكية



الإمبراطور الروماني أورليان

قطعة نقد معدنية

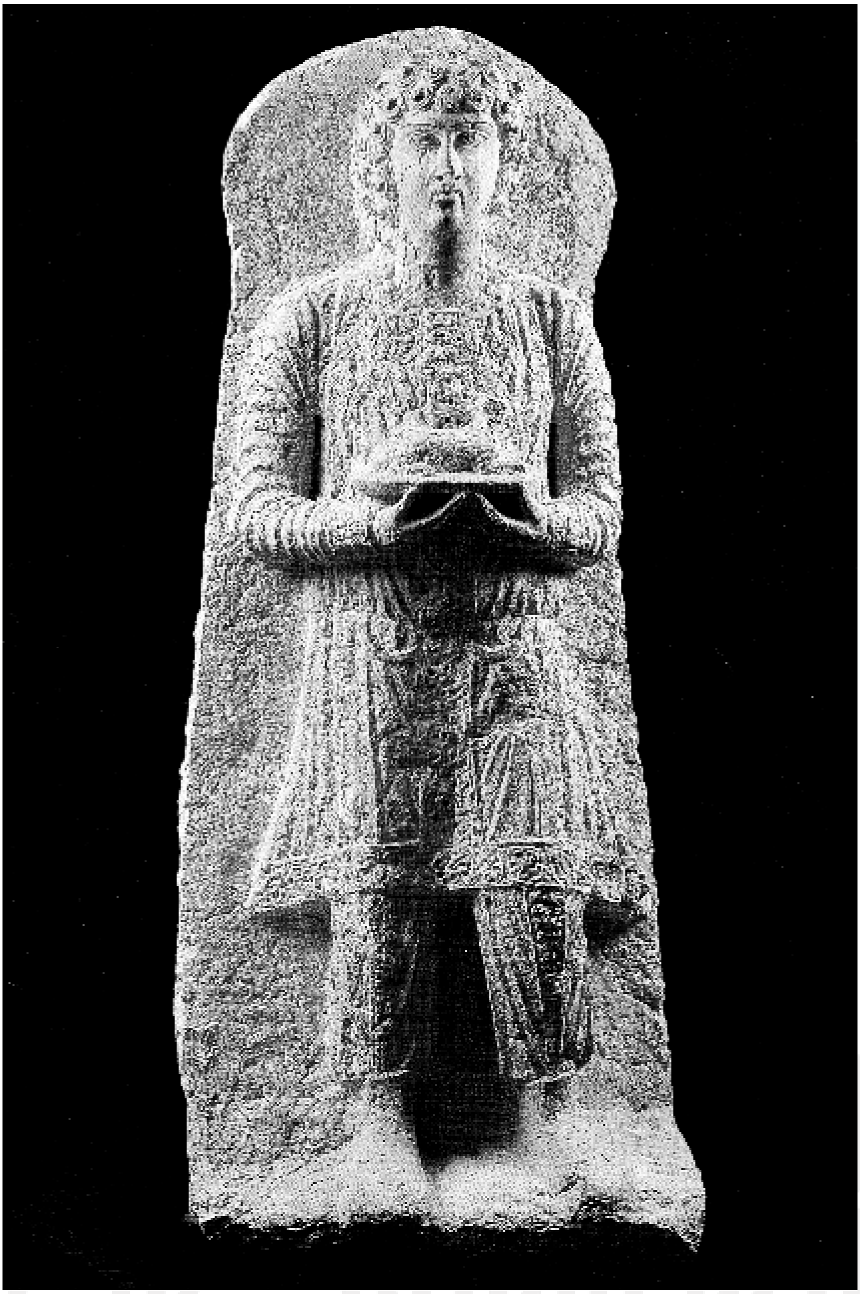


وهب اللات

قطعة نقد معدنية



منحوتة تدمرية من القرن الثاني الميلادي



تمثال رجل تدمري بزي فارس يحمل تقدمة

متحف تدمر



تمثال لشاب تدمري واقف ويحمل خروفاً

أعلام النقد الفني

كاسيوس لونجنوس

والبحث عن الناقد الفني الحمصي

المصادر

١ - ANNALES حوليات الأباطرة الرومان هذا بالإضافة إلى المصادر اللاتينية وخاصة بعض المصادر المذكورة في تضاعيف هذا البحث.

٢ - مجلد العرافات اللاتيني بصحائفه المختلفة من جامعة OXFORD

٣ - زنوبيا ملكة تدمر والشرق، خالد الأسعد وفيين أوفه ويدبرغ- هانس الطبعة الأولى دمشق ٢٠٠٦م.

٤ - AN ANTHOLGY OF WORLD LITERATURE, THIRD EDITION, PHILO M,BUCK MACMILAN COMPANY NEW YORK 1959

المراجع

١ - تاريخ الأدب اليوناني تأليف الدكتور محمد صقر خفاجة منشورات مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦م القاهرة.

٢ - الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، تأليف أحمد عثمان، منشورات عالم المعرفة ١٤١ الكويت ١٩٨٩م.

٣ - تدمر، أثرياً، وتاريخياً، وسياحياً. الدكتور عدنان البني وخالد الأسعد، وزارة الثقافة دمشق١٩٧٩م.

٤ - تاريخ الرومان في العصور الملكية والجمهورية والإمبراطورية حتى عهد الإمبراطور قسطنطين، هشام الصفدي، دار الفكر الحديث لبنان.

عَمْرُو بن لُحَيّ

و

« التحول الفني الكبير »

توطئة قبل دراسة الأصنام العربية

تولي شعوب العالم فترات بداياتها الحضارية اهتماماً خاصاً، تحاول من خلاله أن ترسم السمات الأساسية لحضارتها. وإن ما كتب عن البدايات اليونانية من خلال البحث في شخصية هومير صاحب ملحمة الإلياذة والأوديسا أو أساطير الملك آرثر وفرسان المائدة المستديرة في التاريخ الإنكليزي وأمثالها في الآداب العالمية كثير.

لقد كتبت شعوب العالم عن توطئات حضاراتها الشيء الكثير، حتى تمكن بعض المنقبين الأثريين الحديثين من أمثال «هنريخ شليمان» أن يضعوا فرضيات قريبة من الصحة، للعثور على مدينة طروادة، وخيام المعسكر اليوناني، ويقربوا بذلك ما بين القرن الثاني عشر قبل الميلاد وبين الوقت الحاضر.

نحن في الوطن العربي أمام ذخائر تراثية بالغة الأهمية، ولكننا لا نستقرئها، ونحن نمتلك أخباراً طوالاً عن أيام العرب، فيما يسمّى بالعصر الجاهلي وعن أسواقهم وبعض بيوتات عباداتهم وأصنامهم، ولكن ذلك كله مازال مرمياً على حاله، كما رواه مؤرخون اختلقوا كثيراً من الأحداث ووضعوا أمامنا روايات شتى للحادث الواحد.

ومازلنا نقف أمام الروايات المتضاربة عن بداياتنا الحضارية بشيء كثير من الحذر والاستهجان والتجاهل لمعلوماتها، ذلك لأننا نعتبر أن ما ورد من ملامح حضاريةٍ عن مرحلة ما قبل الإسلام، هي مجرد منقولات عن عصرٍ جاهلي وثني. ودرج مثقفون ومفكرون على الأخذ بنظرية الشك الديكارتي حول ما يسمى بـــ «العصر الجاهلي»، وأطاحوا بذلك بما كان يعتبر من ثوابت في الشعر العربي وبشعراء ما قبل الإسلام، وقام جيل من الأصوليين في وجه

أصحاب نظرية الشك، ونادوا بتحريم البحث فيما يسمى بمقدمات عهد ما قبل الإسلام، وطمس كل ما له علاقة بما بعد الإسلام، ونادوا بتحريم الشك، ودعوا إلى الوقوف السلبي والتسلح بالإيمان المطلق بكل ما له علاقة بنصوص القرآن والحديث وأدب الحكمة في نهاية العصر الجاهلي.

لقد أغفل النقاد الحديثون والنقاد الأصوليون أصول اللعبة الحضارية في البحث والاستقصاء والوصول إلى الحقيقة، لأن الأساس في الدراسات الحضارية هو التعرف على ذخائر التراث بما فيها، وربطها بعصرها، ومع ما سبقها، وليس إباحة محتوياتها من أجل نقد أو تمجيد ما بعدها. فالحضارة هي محصلة مختارات الزمن الماضي، وليست مادة للشك بما يأتي بعدها. كما أن أصول النقد لا تسمح بقبول الحقائق المطلقة ولابد من تقييم المحصلات المجمّعة واختبارات صدقها وزيفها وتقديم تفسيرات لكل جانب من جوانبها.

وتراثنا في عهود ما قبل الإسلام حافل بالمعلومات التي مازالت مبذولة على عواهنها، بدون دراسة وفحص واستقراء. وإن ما فعله بعض الأدباء العرب وبعض المستشرقين الأجانب بما يسمى بأدب العصر الجاهلي، لم يكن أكثر من تحريك لحومة هائلة من ذخائر التراث، ونحن نلاحظ أن المادة المنقولة عن العصر الجاهلي والتي تتصل بالفنون الجميلة مازالت مرصودةً لم تدخل عليها أقلام كثيرة كما لم تجمع أو تقيم.

ونحن نؤمن أن العرب كغيرهم من شعوب الأرض اشتغلوا بالفنون في ما يسمى بالعصر الجاهلي، فنحتوا وصوروا وزخرفوا وحفروا واهتموا بجمع التحف والكنوز وأخذوا عن الشعوب المجاورة لهم، وأعطوا لهذه الشعوب شيئاً من صناعاتهم الفنية.

ونعترف في بداية بحثنا في تاريخ الفنون الجميلة عند العرب قبل الإسلام، أننا أمام عهود تاريخية طويلة تمتد إلى أواخر الألف الثاني قبل الميلاد أو الألف الثالث، ونحن نرى أن نقسمها تقسيماً صارماً إلى آثارٍ فنية لفنون العرب المجاورين للحضارات الكبرى، أي هؤلاء العرب الذين داروا في فلك الأساليب الفنية الرافدية اعتباراً من البداية الأمورية غربي الفرات، ومروراً بالحضارات

الآشورية والكلدانية والبابلية والفرعونية وانتهاءً بما نسميه في تاريخ الحضارة بالألف اليونانية التي بدأت مع الإسكندر الكبير في عام ٣٣٢ق.م، وانتهاءً بالعصر البيزنطي الذي توقف مع مد الفتوحات الإسلامية في بداية القرن السابع الميلادي، فنحن نرى في الإنتاج الفني في هذه المرحلة لمعان صور ما يسمى بالمرايا العاكسة، حيث تتابع التأثيرات الهيلينية في آثار العرب في الأنطاكيات والإسكندريات والسلوقيات والآفاميات (نسبة إلى أسماء الحواضر التي شيدها خلفاء الإسكندر في مصر وسورية وفي الشرق الآسيوي).

ونحن نرغب في أن نغوص في مجاهل التراث العربي الذي دوّن مع بداية العصر العباسي الأول، أي اعتباراً من أواخر القرن الثاني الهجري عن الإنتاج الفني العربي في مكة والمدينة وأواسط شبه الجزيرة العربية. وصحيح أننا سنقع بين الحين والآخر على أعمال فنية منقولة من مناطق حضارية خارج أواسط شبه الجزيرة العربية مثل سيَفيْ دومة الجندل اللذين جلبهما علي بن أبي طالب من معبد الفلس، وذكرت الأخبار أن هذين السيفين قد قدمهما الملك الغساني الحارث بن أبي شمر. وذكر أيضاً أن سيوف معبد الفلس كانت ثلاثة وأسماؤها: «مخذم» و«رسوب» و«اليماني». وصحيح أن هناك رواية أخرى تذكر أن سيفي مخذم ورسوب كانا معلقين في بيت صنم مناة أو في جوف صنم مناف. ولأننا لسنا بصدد البحث هنا في هذين السيفين، أكانا في بيت الفلس في جبل طيء؟ أو كانا في بيت مناة في معبد الأوس والخزرج؟ فإننا نكتفي بالإشارة إلى وجود هذين السيفين كعملين فنيين، جلبهما ملك سوري هو الحارث بن أبي شمر الغساني قبل الإسلام، وأودعهما في معبد عربي في قلب شبه الجزيرة، ولجمال هذين السيفين فقد جاء بهما علي بن أبي طالب وقدمهما للنبي (ص)، فتقلد أحدهما ثم دفعه إلى علي بن أبي طالب فهو سيفه المشهور الذي كان يتقلده في معارك الذود عن الإسلام وأهله في السنوات الثلاث الأخيرة من الهجرة.

ونحن نهتم هنا بالبحث والتعرف على ملامح الآثار الفنية المبكرة التي تبدأ مع نهاية أواخر عهد جُرْهُم في مكة، ونطمح إلى التعرف على التحول الكبير الذي قاده عمرو بن لُحَيّ في فترة مبكرة من استقرار، الإسماعيليين

ودخول الجرهميين، ونشوء أفخاذ قريش واستقرار سكان مكة، كما نطمح أيضاً لقراءة المراحل التاريخية السابقة لغزوة تبع اليماني للعراق ومروره بيثرب واحتكاكه بأحبار اليهود من جهة وأصنام عبدة الأوثان من جهةٍ أخرى.

ونعترف في بداية بحثنا أنه لا يمكن الفصل بين تيارات التأثيرات للشعوب المجاورة، وبين موجات التطور الفني في مواقع شبه الجزيرة العربية، فقد يبدو في البداية أن تأثير الحضارة الفرعونية قبل انتشار المسيحية كان ضعيفاً في المواقع العربية، ولكن هذا لا يمنع من أن تظل أعداد كبيرة من الأصنام والأوثان السوداء منتشرة في المعابد العربية، كما لا يمنع أيضاً أن يكون التأثير البيزنطي عابراً على أرض العرب، من خلال الأحباش والأقباط بعد القرن الثالث الميلادي، وانتشار ما يسمى بالفن البيزنطي المسيحي، فكنيسة يمانية عرفت بالقليس تملأ أخبارها الوثائق المنقولة عما قبل الإسلام وتقترن مع حملة أبرهة والفيلة الحبشية.

والحق يقال إن التأثيرات البالغة الأهمية على تاريخ الفن العربي قبل الإسلام جاءت من الأراضي السورية، ومن أراضي المنطقة الرافدية، فمن هنا طغى مد كبير أصاب الأرض العربية إصابة بالغة في العهود البابلية والآشورية والسلوقية والرومانية والبيزنطية، حتى إننا لا نستطيع أن نقرأ صفحات التطور الفني في أرض شبه الجزيرة العربية، بمعزل عن التيارات الفنية التي كانت سائدة في سورية الطبيعية وما بين النهرين، ولابد من التأكيد على أن التحولين الكبيرين اللذين اجتاحا وجه الفنون الجميلة في التاريخ العربي، جاء أولهما مع عمرو بن لحي الخزاعي وجاء ثانيهما مع الرسول محمد (ص) صاحب الدعوة الإسلامية وحمل كلا هذان التحولان تأثيرات شمالية.

وتجدر الإشارة إلى أننا سنعتمد في بحثنا هذا على عدد قليل من المصادر، أهمها كتاب الأصنام لابن هشام الكلبي، والذي تم نشره في عام ١٩٢٤م بتحقيق أحمد زكي في القاهرة، كما سنعتمد على ذكريات كتاب الأصنام للجاحظ، وصحيح أن كتاب الجاحظ قد ضاع، ولكن بعض أخباره مازالت موزعة في

رسالة التربيع والتدوير، وبعض صفحات كتاب الحيوان ومراجع أخرى، كما أننا سنعتمد أيضاً على بعض الأخبار التي حققها عدد من رواة الحديث النبوي والفقهاء المسلمين، ونتف من أخبار بعض كتب ابن الكلبي من أمثال: كتاب بيوتات ربيعة، وكتاب شرف قصي بن كلاب، وكتاب بيوتات اليمن، وكتاب آدم وولده، وكتاب عاد الأولى والأخرى، وكتاب القِداح، وكتاب أديان العرب، وكتاب الكهان، وكتاب الجن، وكتاب صفة الجزيرة للهمذاني وشروح شذرات الشعر الجاهلي، هذا بالإضافة إلى الأخبار القليلة التي وردت إلينا من الحفريات الأثرية في أراضي المملكة العربية السعودية في العصور الحديثة وما جمعه صاحب كتاب المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام وصاحب أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار، والشروح التي أضافها محقق أخبار مكة رشدي الصالح ملحيس وما ورد في المعاجم العربية القديمة.

علمتنا التحولات الكبرى في تاريخ الفن أن نقاداً فنيين كباراً كانوا يظهرون مع فلسفاتهم الفنية في مسار حركات فنية راكدة. ومن يستعرض تاريخ الفن العربي في بداياته فيما يسمى مطلعِ العصر الجاهلي، يلاحظ أن شخصية بارزة قد ظهرت في هذه الفترة، واستمر التراث العربي يرجع صداها إلى ما بعد ظهور الإسلام، ونسبت إلى هذه الشخصية جملة من الأفعال الاجتماعية، والتحولات الدينية، كما اعتبرت الأساس في إدخال مجموعة من الأصنام والأساطير. وعرفت باسم عمرو بن لحي.

وقد بالغ العصر الجاهلي في إضفاء صفات الرجولة عليه، والتحدث عن زعامته، وأفعاله الكبيرة، في حين قام العصر النبوي بإعادة تقييمه والحكم عليه، وأخذ الإسلام شكل انقلاب ثوري على عقائد العصر الجاهلي، فانتقد أفعال عمرو بن لحي وكفره، وجعله أشد الناس عذاباً يوم القيامة. ولأننا نبغي هنا أن نتعرف على الفكر الفلسفي الذي مهد لظهور الصور والمنحوتات في العصر الجاهلي، ونعرف بالأعمال الفنية التي ظهرت في العصر الجاهلي، تحت اسم الأصنام. لذلك نبدأ بحثنا بالتعريف بهذه الشخصية التي ملأت أخبارها فترة ما قبل الإسلام في تهامة والحجاز ونجد وشمال اليمن.

عمرو بن لحي الكاهن والزعيم السياسي

جاء في تعريف عمرو بن لحي عند هشام بن محمد الكلبي في (كتاب «الأصنام» في الصفحة ٨) إنه عمرو بن ربيعة، وهو لحي بن حارثة بن عمرو بن عامر الأزدي. وهو أبو خزاعة.

ولم يكتف ابن الكلبي بالتعريف السابق، بل أورد في (كتاب الأصنام أيضاً وفي الصفحة ٥٤) «كان عمرو بن لحي، وهو ربيعة بن حارثة بن عمرو بن عامر بن حارثة بن ثعلبة بن امرئ القيس بن مازن بن الأزد وهو أبو خزاعة». أما أمه فهي فُهَيْرَةُ بنت الحارث، ويقال إنها كانت بنت الحارث بن مضّاض الجرهمي كما قيل إنها قَمَعَةُ بنت مضّاض الجرهمي. ونلاحظ هنا أن عمرو بن لحي هو أزدي الأب وكان جده أباً لخزاعة، كما كان جرهمي الأم. وجرهم هي القبيلة العريقة التي وردت على هاجر زوجة الخليل إبراهيم ووالدة النبي إسماعيل جد العرب العدنانية وشاركت جرهم هاجراً في أرض مكة، والانتفاع من نبع زمزم، وكان أبناء جرهم يتولون أمر الكعبة وعندما شب عمرو بن لحي الخزاعي تزوج فُهَيْرَةُ بنت عمرو بن الحارث الجرهمية، وأخذ عمرو ولاية الكعبة من أخواله بني جرهم بعد أن قاتل أخواله بأهله من الأزد وجيرانه من بني إسماعيل.

كان آخر ولاة الكعبة هو الحارث الجرهمي والزوجة عمرو فهيرة، فقام عمرو بن لحي وتولى حجابة البيت، وطرد جرهماً من بلاد مكة كلها، واستلم لنفسه أمر الكعبة وحجابة البيت، وأصبح بذلك عمرو بن لحي زعيماً لعرب أواسط الحجاز ومسؤولاً عن حج العرب إلى الكعبة، ولم يعد

يطاوله أحد في النسب، أو في المكانة الاجتماعية، فهو وريث الأزد وجرهم وبني إسماعيل، ولم تعد قراراته ترد. ويذكر ابن الكلبي أنه كان لعمرو بن لحي رئي من الجن، أي أنه أصبح كاهناً، وأصبحت آراؤه نواهي دينية، تنقل إليه من الجن.

لقد بالغ أصحاب السير والأخبار المسلمون في وصف أفعال عمرو بن لحي، فجعلوه «رباً» لا يبتدع لهم بدعة، إلا اتخذوها شرعة، لأنه كان يطعم الناس، ويكسوهم في الموسم، وربما نحر لهم في الموسم عشرة آلاف بدنه، وكسا عشرة آلاف حلة (صفحة ١٢ الجزء الأول من كتاب السيرة الحلبية)، ونحن نفهم من مثل هذه المبالغة أن عمرو بن لحي، شغل الناس الجياع بزيادة الذبائح، والناس الفقراء بكثرة الحلل، أو كان ينفق قسطاً كبيراً مما يكسبه من مواسم زيارة القبائل العربية للكعبة، وقد أدهش الناس بكرمه. ونزيد على ذلك بقولنا إن عمرو بن لحي قد غير ذوق الناس، لأن الكرم وحده بإطعام الجياع أو تغطيتهم بالحلل والثياب، لا تكفي وحدها لرفع هذا الثري إلى سمت الربوبية. وإن ما يدهش الناس في مجتمع ما، هو تغير قيم التذوق الفني، وتبديل المعتقدات الفكرية والدينية، وعمرو بن لحي أبدل في مكة، قلب شبه الجزيرة العربية، صورة المعبودات القديمة، عندما جلب من الشآم أعمالاً فنيةً هي التماثيل التي حملت الذوق الهيلينستي المتطور، والذي استمر في العصر الروماني. وكان الفارق في شكل تماثيل البلقاء وهيت مختلفاً كل الاختلاف عن الأعمال البدائية القديمة، التي كانت معروفة قبل عمرو بن لحي في بيوت العبادات العربية التي كانت منتشرة من نجران إلى مكة والطائف ودومة الجندل وسواحل البحر الأحمر وسواحل عمان والخليج.

وإن اتخاذ العرب لشرعة عمرو بن لحي لا تفسر ولا تعلل بتفسيرات عادية، فنحن أمام تأليه العرب لعمرو بن لحي، والتأليه هو غير احترام

الكاهن، والتأليه هو غير محبة الكريم، والتأليه هو غير الاعتراف بفضل فارس ذي حسب ونسب وشجاعة، وإنما التأليه هو قبول بعقيدة جديدة والتسليم برؤية جديدة مغايرة للكون. ونحن لا نعرف في تاريخ العرب قبل الإسلام فعلاً أو قولاً حسم أمور العربي الجاهلي ووضعه أمام مفترق طرق ونقلة نوعية.

لقد أدخل عمرو بن لحي، باعتراف جميع مؤرخي العصر الجاهلي، عبادة مجموعة من الأصنام. جلب لها تماثيل جديدة، لم تكن معروفة من قبل في وسط شبه الجزيرة، كان أهمها: هبل وود وسواع ويغوث ويعوق ونسر كما أدخل أيضاً: مناة واللات والعزى وفرض عبادة إساف ونائلة، وفرض مناف وعبادة الخلصة على شكل صنم مثل امرأة أو معبودة، سمّاها الولية (الصفحة ٧٣ من الجزء الأول من كتاب أخبار مكة للأزرقي)، فبنيت من أجلها كعبة ذي الخلصة في تبالة بين مكة واليمن (الأصنام ٣٦).

ديانة مكة قبل عمرو بن لحي

يبدو من خلال قراءة الأحداث السياسية حول بئر زمزم أن هاجراً وإسماعيل والإسماعيليين من بعده وجرهماً التي أقامت في ظهرانيهم قد تابعوا ما تسميه الآيات القرآنية ديانة الأحناف أو دين إبراهيم الخليل والتي هي عبارة عن ديانة موحدة لا تشرك بالله أحدا، وعندما استلم عمرو بن لحي حجابة البيت بعد خاله الجرهمي استمع كما يذكر ابن الكلبي إلى قول الجني أو رئيه الذي أشار عليه (عجل بالسير من تهامة وايت ضَفَّ جدة تجد فيها أصناماً، فأوردها تهامة، ثم أدع العرب إلى عبادتها تجاب). وهذا معناه أن جنيَ عمرو بن لحي هو صاحب الفكرة الشيطانية بإدخال الأصنام عن طريق جدة إلى مكة أو أن عمراً بن لحي ليس له ذنب غير إتباعه لرئيه أو جنيه، ولا ينسينا هذا أن العرب مثل جميع الشعوب السورية والرافدية قبل ديانات التوحيد جعلوا الجن شركاء لمعبوداتهم الرئيسية (صفحة ١١٤ من كتاب في طريق الميثولوجيا عند العرب).

وأخيراً فإن أوامر الرئي حددت أن ترد الأصنام عن طريق مدينة جدة، وجدة وكما هو معروف هي الميناء البحري الواقع على البحر الأحمر مقابل مكة والذي كان يتلقى البضائع عن طريق سورية من الشمال وطريق الحبشة من الجنوب الغربي.

وواضح أن مشورة الجني هي نصيحة من إبليس للزعيم السياسي الجديد كما يرى المسلمون ونحن نقرأ فيها تفسيراً إسلامياً لأساس عبادة

الأصنام التي سفهها الرأي الإسلامي، واعتبرها كفراً لذلك مهد هذا الرأي للحكم على عمرو بن لحي بالحديث الشريف عن الرسول «ص»:

«رفعت إليَّ النار فرأيت عمراً (المقصود عمرو بن لحي) رجلاً قصيراً أحمر أزرق يجر قُصْبَهُ في النار(أحشاءه)

قلت: من هذا؟ قيل هذا عمرو بن لحي، أول من بَحَّرَ البِحَيْرَة، ووصل الوَصِيلة، وسيَّب السائبة، وحمى الحامي، وغيّر دين إبراهيم، ودعا العرب إلى عبادة الأوثان».

(بمعنى انتهك جميع المحرمات).

وواضح هنا أن الصورة الإسلامية لعمرو بن لحي هي صورة رجل قبيح، كان قصير الجسم أحمر أزرق قبيحاً غاية في القباحة. على عكس شكل الزعيم السياسي والكاهن الديني وآمر حجابة البيت، الرجل الثري وسليل زعامتي الأزد وجرهم. وقد جعله الحديث النبوي يلعب بأحشائه مثل رجل مجنون أحمق.

لم يقف ابن الكلبي على اعتبار مشورة الجني هي الأساس الدافع لجلب عمرو بن لحي للأصنام، ونشر عبادتها في تهامة (كتاب الأصنام الصفحة ٥٤ موضوع جني عمرو بن لحي، والذي كان يسمى أبا ثمامة)، بل ذكر أيضاً في (الصفحة ٨ من كتاب الأصنام):

مرض عمرو بن لحي مرضاً شديداً بعد أن نفى جرهم من بلاد مكة وتولى حجابة البيت فقيل له:

إن بالبلقاء من الشأم حَمَّة إن أتيتها بَرَأْتَ فأتاها فاستحم بها فبرأ. ووجد أهلها يعبدون الأصنام فقال: «ما هذه؟»

فقالوا: «نستسقي بها المطر ونستنصر بها على العدو. فسألهم أن يعطوه منها ففعلوا». فقدم بها مكة ونصبها حول الكعبة. (الصفحة ٨ من كتاب الأصنام)

إن الرواية الثانية تجعل السبب في إدخال الأصنام إلى مكة مرتبطاً بمرض ألم بعمرو بن لحي ونصيحة للاستشفاء بحَمَّة في البلقاء من الشام، واطلاعه على عبادة الأصنام، واستسقاء المطر والاستنصار على العدو في الحرب. وهنا نلاحظ أن غاية عمرو بن لحي هي فائدة قومه، في أهم مجالين من حياتهم تنزيل المطر والانتصار في الحروب. كما نلاحظ أيضاً أن الأصنام قد جاءت من بلقاء الشأم، بمعنى أنها وفدت إلى أرض العرب من القسم الجنوبي من سورية. لذلك نقرأ في هذه الرواية الثانية رأياً مرتبطاً بالواقع التاريخي والجغرافي لعلاقة عرب تهامة بالبلاد المجاورة. فأقرب البلاد إلى مكة هي بلاد الشام والتي انطلق جيش الفتوحات الأول إليها في عهد الخليفة أبي بكر، وهنا لا يعتبر عمرو بن لحي ملعوناً ومتهماً بتنفيذ أوامر الجن والخروج عن حنفية وديانة إبراهيم الموحدة، وإنما يمرض الرجل ويستفيد من حمة، وينتفع بآراء قوم أحسنوا إليه، ويعمل على جلب الفائدة لقومه بدون تفكير بالعواقب.

الأصنام التي أدخلها عمرو بن لحي إلى تهامة

إساف ونايلة

تمثالان حجريان يمثلان وضعاً جنسياً فاضحاً، يقوم على قصة أن أساف ونايلة هما عشيقان من اليمن، (أساف بن يعلى ونايلة بنت زيد) أو (أساف بن بغا ونايلة بنت ذئب) و(أساف بن سهيل ونايلة بنت عمرو بن ذيب)، فجرا في داخل الكعبة.

ويرى الأزرقي صاحب أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار في الجزء الأول في (الصفحة ٨٨) أن تمثالي أساف ونايلة وعبادتهما كرمز للعشق الفاجر تعود إلى أيام جرهم في مكة :

«قال بعض أهل العلم إن جرهماً لما طغت في الحرم، دخل رجل منهم وامرأة إلى البيت، ففجرا فيه فمسخهما الله حجرين، فأخرجا من الكعبة ونصبا على الصفا والمروة ليعتبر بهما من رآهما وليزدجر الناس، عن مثل ما ارتكبا. فلم يزل أمرهما يدرس ويقادم حتى صارا صنمين يعبدان..» فدعا عمرو بن لحي الناس إلى عبادتهما.

وواضح هنا أن قصة فجور أساف ونايلة قديمة نسبت مرة إلى يمنيين وردا في حجيج اليمن، وكانا يعشقان بعضهما، ونسبت في قصة أخرى إلى جرهم التي طغت في مكة حتى قام عمرو بن لحي والإسماعيليون بمعونة الأزد بطردهم من مكة، ويبدو أن عبادة أساف ونايلة قديمة في تهامة ولعلها مرتبطة بعبادة عشتار وعشتروت في سورية والمنطقة الرافدية، حيث نجد معبودة الحب صاحبة أكبر الزيقورات والمعابد فيهما، والرواية العربية آنفة

الذكر تؤكد أن التمثالين الحجريين كان بالإمكان جمعهما إلى بعضهما بعضاً، أو تفريقهما «كعلامتين للطواف في الحج الوثني» وكانا موجودين عند الكعبة من تاريخ سابق لعمرو بن لحي وأن عمراً لم يفعل أكثر من دعوة الناس لعبادتهما.

أما أصنام عمرو بن لحي التي ذكرها ابن الكلبي له فهي: أساف ونايلة اللذان اتخذتهما هُذَيلْ بن مدركة وعبدتهما خزاعة وقريش ومن حج البيت بعدهم من العرب وكانا في مكة.

ود

وكان تمثالاً قد نصب في دومة الجندل في وادي القرى وكان سادنه عامر الأجدر. وكان تمثال ود على النحو التالي:

«تمثال رجل كأعظم ما يكون من الرجال، قد ذُبِرَ عليه حُلَتَانْ، متزر بحلة مرتد بأخرى. عليه سيف قد تقلده، وقد تنكب قوساً، وبين يديه حربة فيها لواء، ووفضة (جعبة) فيها نبل».

وكان ود لبني قضاعة. (الصفحة ٥٦ من كتاب الأصنام)

سواع

وكان سدنته من بني لحيان وكان في رِهُاطْ من أرض ينبع يعبده من يليه من مضر.

يغوث

وكان لقبيلة أنعم بن عمرو المرادي، وكان بأكمة من اليمن يقال لها مذحج وعبدته قبيلة مذحج و من والاها.

يعوق

تمثالٌ لقبيلة همدان كان في قرية يقال لها خيوان وكانت همدان ومن والاها في أرض اليمن يعبدون يعوق ويكرمونه.

نسر

كان نسرُ تمثالاً لقبيلة حمير، وكان يتولاه رجل اسمه معد يكرب من ذي رُعين. وكان التمثال منصوباً بأرض سبأ في موقع يسمى بلخع وكانت تعبده حمير ومن والاها.

هُبَلّ

وكان أعظم تماثيل قريش منحوتاً بالعقيق الأحمر على صورة الإنسان مكسور اليد اليمنى، أدركته قريش فجعلوا له يداً من ذهب (صفحة ٢٨ من كتاب الأصنام). وكان أول من أخذه من عمرو بن لحي خزيمة بن مدركة بن أليأس بن مضر. وكان التمثال يسمى في بعض الأحيان نسبة إلى القبيلة التي بدأت بتقديسه «هبل خزيمة». وكان في جوف الكعبة قدامه سبعة أقداح، في حين أن ذا الخلصة وهو معبود له كعبة عظيمة لا يملك أكثر من ثلاثة أقداح فقط. وكانت أقداح هبل هي:

الفذ، التوءم، الرقيب، الحلس، النافس، المسبل، المعليَّ.

وكانت على كل قدح من الأقداح خطوط تبين ترقيمه، مثبتة على شكل حزوز معلمة (الصفحة ١٤٣ من كتاب «في طريق الميثولوجيا» عند العرب لمحمود سليم الحوت). وكانت قريش تحمل بعض تماثيل معبوداتها إلى أرض المعارك الحربية، وتفاضل بها معبودات الأعداء. (كما فعلت في معركة أحد).

تصنف التماثيل التي يقال إن عمرو بن لحي قد جلبها من شاطئ جدة أو من البلقاء أو من هيت على النحو التالي:

تماثيل رجال تلوح في وجوههم مخايل الشباب أو الفتوة ، نعد بينهم: هبل وود وإساف ومناف وننقل فيما يلي صفات بعضهم:

ود

«كان تمثال ود على شكل رجل كأعظم ما يكون من الرجال ولقد زبر عليه حُلّتانْ، مُتَّزرٌ بحُلةٍ مرتد. بأخرى، عليه سيف قد تقلده وقد تنكب قوساً وبين يديه حربة فيها لواءٌ ووفضةٌ (جعبة) فيها نبلٌ». (الأصنام صفحة٥٦)

منـــاف

«رجل لا لحية له يتحدر على عارضيه شعر رأسه الصناعي المرموز به إلى إلهة الشمس، وحول جفنيه وحدقتيه خطان ناعمان تزين صدره قلادة وعلى صدره طيات ردائه، ويرى طرف طيلسان الإلهي الذي ينعطف من كتفه الأيسر، ويتصل بالأيمن ويعقد به» (وصف تمثال مناف الذي عثر عليه في حوران في جنوب سورية وقد كان محفوراً على حجر. من مجلة المشرق السنة الرابعة والعشرون العدد٣ آذار١٩٣٣ الصفحة ١٩٨ وما بعدها) وإن صورتي ود ومناف السابقتين تضعنا أمام وجوه المعبودات السورية في العصرين السلوقي والروماني، هذا الأمر الذي يساعدنا على معرفة مصدر الأصنام التي جلبها عمرو بن لحي.

هبـــل

«هيئة رجل واقف خلف بئر، يقال إن إبراهيم الخليل كان قد حفره في بطن الكعبة ليكون خزانة للبيت يلقى فيه ما يهدى إلى الكعبة. وكان تمثال هبل من العقيق الأحمر على صورة إنسان مكسور اليد اليمنى، أدركته قريش فجعلت له يداً من ذهب» (أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار للأزرقي الجزء الأول الصفحتان ٢٧، ٦٨). ويذكر أن عمرو بن لحي كان قد جلبه من هيت، وكانت تفاخر به قريش في حروبها بمعنى أنه على هيئة رجل قوي، ومقاتل شاب.

إســاف

صورة شاب غر، متورط بالفاحشة، قد لا يبعد كثيراً عن ملامح تماثيل العصر الروماني التي تتضح وجوهها بالامتلاء والحبور. وكان موضوعاً في الكعبة حيال الحجر الأسود، (كما أشار الطبريسي في الصفحة٣٦٤ الجزء الخامس) وكان عمرو بن لحي قد نصب هذا التمثال وتمثال نائلة على زمزم.

إن بالإمكان اختيار بعض أشكال التماثيل السورية من العصرين السلوقي والروماني لتقديم وسيلتي الإيضاح للأوصاف السابقة لهبل وود وإساف ولا تخرج تماثيل المنحوتات السورية التي نعرفها من القرنين الثاني والثالث الميلاديين من تلك التي يقال إن عمرو بن لحي قد جلبها إلى شبه الجزيرة العربية، ومن ذات المصدر الذي جلب منه تماثيل الرجال ونقصد بذلك صور تماثيل العزى ومناة واللات والخلصة. فاللات التي كانت تعبد في الطائف، كانت على شكل صورة امرأة محفورة أو منقوشة على صخرة بيضاء مربعة. وصحيح أن كتب السير والتفاسير العربية، لم تتوسع في وصف أشكال المعبودات الإناث التي جلبها عمرو بن لحي، ولكننا نستطيع أن نتعرف عن طريق المقارنة على أشكال وهيئات اللات والعزى ومناة ونائلة والخلصة. فتمثال اللات الذي عبد في تدمر في القرن الثالث الميلادي، قد عثر على جزء منه يمثل مقدمة معبد اللات على شكل أسد رمزي يحتضن في صدره حملاً مخططاً، وعثر بجواره على تمثال الربة أثينا التي قام الرومان بجمع أثينا واللات في معبد واحد يؤاخي بين هاتين المعبودتين الغربية والشرقية. وتمثال الربة أثينا هو نسخة نادرة يظن أنها من صناعة النحات اليوناني المشهور فيدياس (المنحوتتان العربية واليونانية محفوظتان في متحف تدمر في سورية).

ونرى أن خير سبيل لمشاهدة شكل اللات هو انتظار التنقيب الأثري في تدمر وحوران واليمن، لاستعادة أحد تماثيل اللات، ثم إن الاعتماد على ملامح اللات التي كانت منقوشة على صخرة الطائف هو سبيلنا الوحيد للمقارنة بين اللات الضائعة في تدمر، وملامح اللات التي كانت مصورة في الطائف. كما يمكن أن نقدم للقارئ مادة أخرى للمقارنة هي صورة التمثال الذي أعادته ألمانيا الغربية إلى صنعاء في عام ١٩٨٥ بواسطة منظمة اليونسكو، وهو قطعة بيضاء منحوتة مسهلة على شكل وجه امرأة ناضجة واسعة العينين. أشار علماء التنقيب الأثري الألمان إلى أنها صورة من صور وجه اللات التي كانت منحوتة على شكل وجه امرأة فقط، ولم يكن التمثال منحوتة لهيئة المرأة كلها بل اقتصرت منحوتة اللات هذه على وجه واسع شبيه بوجه القمر عندما يكون بدراً.

وقد نقلت إلينا أخبارا العصر الجاهلي أسماء العديد من المعبودات، ونظن أن ملامح اللات والعزى ومناة ونائلة والخلصة ومناف تميزت بينها بالأشكال القريبة من وجهي أثينا فيدياس وبعض أشكال الأميرات السوريات من مملكة الشرق في تدمر في أيام أذينة وزينب ومملكة الأنباط في حوران ودومة الجندل. ويثبت ذلك ما عرفناه من أشكال وجوه المعبودات وزوجات التجار ووصيفات البيوت الملكية وبيوت الإمارة في القرون الميلادية الأولى في سورية.

وتجدر الإشارة إلى أن الروايات المنقولة عن تحطيم آثار معبودة مثل العزى في عام فتح مكة، حيث ذكر أن النبي (ص) بعث خالداً بن الوليد فقال له: «إيتِ بطن نخلة فإنك تجد ثلاث سمرات، فاعضض الأولى» فأتاها فعضدها فلما جاء إليه قال: «هل رأيت شيئا»؟ فقال «لا»، فقال: «فاعضض الثانية» فأتاها فعضدها ثم أتى النبي فقال: «هل رأيت شيئا"»؟ فقال: «لا»، فقال: «فاعضض الثالثة» فأتاها فإذا هو **بحبشية نافشة شعرها واضعة يديها على عاتقها تصرف بأنيابها** وخلفها دبية السُلمي فضربها خالد على رأسها وعضض الشجرة وقتل دبية السادن(صفحة ٢٥ الأصنام). ونلاحظ هنا أن معظم المفسرين ظنوا أن العزى هي الشجرات أو السمرات التي عضضها خالد بن الوليد، أو الشجرة الثالثة، التي قطعها خالد في المرة الثالثة قبل قتل دبية السادن. وهذا ما رمى إليه ابن الكلبي صاحب الأصنام والطبري صاحب التاريخ وغيرهما كثير، ونحن نظن أن العزى هي تمثال على شكل (امرأة حبشية نافشة شعرها)، وليست شجرة كما أنها ليست ممثلة، وظفها دبية ابن حرمي الشيباني، سادن البيت، وتمثال العزى التي تمثل كوكب الصباح والتي تعتبر أماً للمعبودتين اللات ومناة ليست مجرد شجرة كبيرة أو صغيرة، وارفة أو هزيلة، هذا مع موافقتنا على أن تكون الشجرة الطالعة في بيت العزى شجرة مقدسة.

لقد أدخل الفن الهيلينستي إلى تاريخ الفن أشكال النساء السوداوات وأكثر العصر الروماني من تمثيل النساء الإفريقيات وخاصة في بلاطات

الأباطرة الإفريقيين، والقادة العسكريين الذين التحقوا بالفيالق الرومانية من مصر وليبيا وتونس والمغرب وجنوب إسبانيا، وقدم لنا النحت الروماني بشكل خاص أعداداً من النساء الزنجيات الجميلات. لذلك فإننا نرى من الناحية الفنية أن العرب قد اختاروا أن يجمعوا في كعباتهم المعبودات الثلاث العزى وهي الأم السوداء وابنتاها البيضاوان اللات ومناة. وأطلقوا على هذه المجموعة الثلاثية عبارة (الغرانيق العلا). ونحن نظن أن العزى ليست شيطانة كانت تأتي ثلاث سمرات ببطن نخلة، أو ممثلة مسرحية مرعبة كان يطلقها سادن العزى متى أراد، وإنما كانت تمثالاً معبراً لامرأة سوداء جميلة ومخيفة، متحفزة للدفاع عن ابنتيها (مناة واللات) في مواجهة أي خطر داهم، وكانت شديدة التأثير على أتباعها، هذه الصفة التي تفسر لنا بكاء أبي أحيحة سعيد بن العاص بن أمية بن عبد شمس بن عبد مناف،عندما سأله أبو لهب وهو على فراش الموت عن سبب بكائه فأجابه أبو أحيحة هو خوفه (أن لا تعبد العزى بعده).

لقد أكثر العرب من تماثيل النساء، فقد اتخذوا أصناماً تصور المرأة في أعمار متباينة، فالعزى أم تحمي ابنتيها، واللات ومناة صبيتان في مقتبل العمر، ونائلة مراهقة طائشة لم تستطع أن تقاوم حبها فانجرفت إلى الفجور في قلب الكعبة، وسواع ورضى والخلصة والشمس والسعيدة والعشيرة وذات السلام وذات الودع ، وصورة الضياء المؤنثة (ذو الشرى) كلها صور جميلة لتماثيل فنية للمرأة في حالات معيشتها بين المرح والترح والرضى والزعل.

ولم يقتصر الأمر في أشكال الأصنام عند شكلي الرجال والنساء الشباب، بل تعداه إلى أشكال الأشخاص المقعدين والمشوهين على طريقة الفن الهيلينستي الذي طرق هذا الباب، ونثر تماثيله في سورية ومصر والعراق وهذا ما يفسر لنا وجود أصنام عربية من أمثال: الأقيصر صنم قضاعة، ولخم وجذام وعاملة وغطفان، والذي ورد اسمه في أشعار زهير بن أبي سلمى، وقد أقام العرب للأقيصر المشوه بيتاً للعبادة أو كعبة كانت حافلة بالأنصاب

الخاص بهذا المعبود وكانت مقدسة عند العرب ويبدو أن كعبة الأقيصر كان لها عدة منازل مقدسة أيضاً:

فأقسمت جهداً بالمنازل من منى وما سحقت فيه المقادم والقمل

(الصفحة ٣٨ من كتاب الأصنام)

كما أشار بعض الشعراء إلى أصوات التسبيح والتهليل الذي يدل على الطواف والدوار الذي كان يدور حول التمثال الرئيس للأقيصر:

فأنني والذي نغم الأنام له حول الأقيصر تسبيح وتهليل

(الصفحة ٣٩ من كتاب الأصنام).

كما أشار شعراء العصر الجاهلي مثل الشنفرى الأزدي إلى أثواب كان يرتديها هذا التمثال، ويبدو أنها كانت مشهورة، وتدل على مظهر هذا المعبود المقعد أو القزم.

المهم هنا، إن المعبودات العربية أخذت أشكالها من الشكل البشري في الدرجة الأولى (ود صورة رجل، سواع صورة امرأة) وكانت هيئتها وأسلوب نحتها يماشي المنحوتات الهيلينستة من حيث مثالية الأشكال والقامات واللباس، وكان القسم الباقي من أشكال المنحوتات الهيلينستة يأخذ أشكال الطيور والحيوانات المفترسة والخيول والحشرات والأفاعي. ولدى التدقيق في أشكال هذه الأصنام أو الهيئات التي يقال إن عمرو بن لحي قد جلبها معه إلى أرض العرب، نجد أنها تنطبق على صفات المنحوتات الهيلينستة في أعمال النحاتين والفنانين الذين ساروا في ركب الإسكندر الكبير. فالمعروف عن النحت اليوناني المثالي قبل عصر الإسكندر أنه كان يمجد شكل الإنسان الرياضي وقد أخذ مثله الأعلى من الشاب الذكر ذي السابعة عشرة من عمره مع تصغير لنسبة الجمجمة بصورة ملحوظة، في حين أن الفن الهيلينستي أو فن ما بعد الإسكندر المقدوني هو فن جديد، استفاد من فنون سورية ومصر وفارس والسهوب الآسيوية، وأدخل إلى

النحت والتصوير أشكال الأطفال والمسنين ومشاهد الحزن والألم والفرح، وخصص مساحات واسعة لأشكال الحيوانات، فاهتم بالحيوانات المفترسة والحيوانات الأليفة والطيور.

ونخلص هنا إلى أن الكثير من صفات أشكال الأصنام التي جلبها عمرو بن لحي تنطبق عليها صفات الفن الهيلينستي الذي شاع في سورية في العصر السلوقي، وتطور في مشاغل الفنانين السوريين في العصر الروماني بعد عام ٦٤ ق.م. ويبدو أن الأرض العربية البعيدة في جوف البوادي والصحارى قد تلقت التأثيرات الهيلينستة بعد عدد من القرون من وصول هذه التأثيرات إلى سورية. ونحن نفترض اعتماداً على حفريات المناطق الجنوبية من سورية وفي حوران، أن سورية قد طورت عبر تاريخها القديم أساليب تعبيريةً بعيدة عن المثالية اليونانية. ونطالع ذلك في لوحات الجناح الملكي في مدينة ماري التي تعود إلى الألفين الثاني والثالث ق.م، كما نشاهد ذلك في الأعمال السومرية التي كانت منتشرة في مواقع نهري الخابور والبليخ والسهول الرافدية الشمالية، لذلك فإننا نميل إلى الاعتقاد بأن عمرو بن لحي لم يكن بحاجة إلى أن يمرض أو يتمارض كي يجلب فناً هيلينستياً معه من بلقاء الشام. وكل ما في الأمر أن المد المتعاظم لتأثيرات الفن الهيلينستي، اجتاحت في فترةٍ من فترات العهد السلوقي وبدايات العصر الروماني الذوق العربي الذي كان يساير الأسلوب السوري التعبيري القديم، ثم أدخل مختارات نقاد ثوريين من أمثال عمرو بن لحي أو أساليب فنانين عرب متأثرين بالهيلينستة إلى مكة وتهامة ودومة الجندل وغيرها، وأحدث انقلاباً مفاجئاً في الذوق الفني، راحت تردده الروايات العربية المنقولة والمكتوبة عهداً طويلاً.

وتاريخ الفنون الجميلة وبداياتها في سورية ومصر واليونان وفي بلاد العالم قاطبة، ليس له بداية وإنما هو امتداد مرافق للإنسان تطرأ عليه بعض التحولات ويدخل عليه شيء من التطور فنسمي تلك التحولات والتطورات

عقائد وديانات جديدة أو مجرد فلسفات جديدة طارئة أو دائمة. والفن ليس نشاطاً عابراً إنسانياً بل هو أغنى ما في هذا النشاط وأرقاه يزاوله الفنان المحترف والهاوي لفترات مؤقتة كما يصنعه الإنسان العادي للطرب والاستمتاع والعبادة وتزيين حياة المجتمعات البشرية والحي الذي تعيش فيه. وليس أدل على ذلك مما أشار إليه ابن الكلبي في (الصفحة ٣٣ من كتاب الأصنام) عندما قال:

«كان لأهل كل دار من مكة صنم في دارهم يعبدونه فإذا أراد أحدهم السفر كان آخر ما يصنع في منزله أن يتمسح به وإذا قدم من سفره كان أول ما يصنع إذا دخل منزله أن يتمسح به أيضاً. وفي هذا تعظيم ما بعده تعظيم لتماثيل أصنام العرب. فكانوا لا ينسونه في حل ولا ترحال وكانوا يقبلون على التماثيل والأعمال الفنية المرتبطة بها والمنحوتات التي تمثلها وبعض الرموز التي تشير هذه الأعمال الفنية بشيء من التجريد ومن ذلك إشارة ابن الكلبي (في الصفحة ٣٣) أيضاً فمنهم (أي العرب) من اتخذ **بيتاً** ومنهم من اتخذ **صنماً** ومن لم يقدر عليه وعلى بناء بيتٍ، نصب **حجراً** أمام الحرم وأمام غيره مما استحسنه، ثم **طاف** به كطوافه بالبيت. وسموها» **الأنصاب** «فإذا كانت **التماثيل** دعوها الأصنام والأوثان، وسموا طوافهم **الدَّوارَ**، فكان الرجل إذا سافر فنزل منزلاً أخذ **أربعة أحجار** فنظر إلى أحسنها فاتخذه رباً وجعل ثلاث أثافيَّ لقِدرِه وإذا ارتحل تركه فإذا نزل منزلاً آخر فعل ممثل ذلك». فذكر ابن الكلبي في (الصفحة ٥٣ من كتاب الأصنام) عن الحسن بن عُليْل فقال: (إذا كان التمثال معمولاً من **خشب** أو من **ذهب** أو من **فضة** صُوَرَةَ إنسانٍ فهو **صنم** وإذا كان من **حجارة** فهو **وثن**) والفارق بين الصنم والوثن حسب هذا الكلام هو فارق في المادة التي صنع منها العمل الفني فيكون صنماً إن كان من **خشب** أو من **ذهب** أو من **فضة** ويكون **وثناً** إذا كان من **حجارة**. والصنم بهذه الحالة أرقى من الوثن وليس في مصطلحي الصنم أو الوثن إشارة للعبادة، بل دلالة على المادة التي يصنع منها أو التقانة.

وقد ورد مصطلح التمثال بشكله الصحيح عندما نقل ابن الكلبي وصف مالك بن حارثة لتمثال المعبود ود في (الصفحة ٥٦ من كتاب الأصنام) فقال:

«كان تمثال رجل كأعظم ما يكون من الرجال..» فمصطلح تمثال هنا هو دلالة على منحوتة بعينها تمثل مقاتلاً من مقاتلي الجيوش المكدونية في مملكتي السلوقيين أو البطالمة ويحمل ملامح المنحوتات الهيلينستة من طريقة لباسه «الحلتان واحدة للإتزار والثانية للباس ويحمل سيفاً ويتنكب بالقوس وبين يديه حربة فيها لواء وجعبة للنبل».

ونحن نطالع في ملامح تمثال المعبود ود الذي جلبه عمرو بن لحي مزايا الفن السوري في العصر الهيلينستي قبل الإسلام والذي امتد في العصر الروماني بعد الميلاد، كما نطالع فيه أيضاً صورة المعبود الآخر الذي جلبه عمرو بن لحي إلى كعبة مكة ونقصد به هبل، أعظم معبودات قريش وحاميها في الحروب. فقد كان هبل على صورة إنسان وكانت يده طليقة لذلك كسرت، وتبرعت قريش لصب يد له من الذهب، وهذا لا يعدو ولا يبتعد كثيراً عن صورة ود بملامحه الفنية الهيلينستية.

ونحن نقف هنا عند ملامح التماثيل المنسوبة إلى عمرو بن لحي لنتحرى وندقق في الأسلوب الفني لإنجاز هذه المنحوتات، والتأكد من العصر الذي ولدت فيه. فقد تأكد لنا بوضوح حسب نصوص كتاب الأصنام أن هذه التماثيل (هبل وود وسواع ويغوث ويعوق ونسر وذو الخلصة) قد جاءت كلها من جنوب سورية، وعلينا أن نقلب الإنتاج السوري للوقوف على العصر التاريخي الذي يحتمل أن تكون قد دخلت به أو بعده إلى بلاد العرب.

الأصنام العربية والتاريخ

لقد بقيت الأبحاث العربية في موضوع النحت قبل الإسلام ومشاكل الأصنام مجرد إشارات يقع عليها الباحث في كتب الفقهاء المسلمين هنا وهناك، دون أن يحدد تاريخٌ لبداية نحتها أو انتشارها، والأخطر من ذلك أن المصادر العربية تتعامل مع الأصنام ومعبوداتها وكأنها أشياء ثابتة، فـ «هبل» هو هبل قريش ومضر، و«مناة» هي مناة ساحل البحر الأحمر من ناحية المشلل، و«العزى» هي عزى ظالم بن أسعد، و«اللات» هي لات الطائف، و«ود» هو ود قضاعة وكلب بدومة الجندل... وهكذا. ولم يفطن الباحثون العرب إلى أن الأصنام العربية هي مجرد رموز فنية لمعبودات وثنية، كانت تستورد تماثيل لها من البلدان المجاورة لمساكن العرب، وكان بعض النابهين من العرب وأصحاب الفنون يقومون على نحت تماثيلها، وتوزيع قصصها الديني (اقتراح رجل من بني قابيل نحت خمسة تماثيل لود وسواع ويغوث ويعوق ونسر ثم تنفيذ الأصنام الخمسة على صور القوم الصالحين) (الصفحة ٥١ من كتاب الأصنام) مثلما عرف عن بنات الله (اللات والعزى ومناة) (الصفحة ١٩ من كتاب الأصنام).

لذلك فنحن نرى أنه قد انتشرت عبادة الأوثان، وامتدت معها الكعبات العربية، ونصبت تماثيل تحمل صفات متشابهة أو قريبة من بعضها لبعض المعبودات. فأصنام ود أو العزى أو نسر لم تكن تمثالاً واحداً بل لا بد من أن عشرات التماثيل التي تحمل أساليب متباينة بعض الشيء، كانت موزعة على كعبات العرب. وقد أثبتت الحفريات الأثرية في أطراف الجزيرة العربية، وعلى مشارف سورية الجنوبية بصورة خاصة، حيث كانت تنتشر

القبائل العربية، وتقدس أصناماً متشابهة، فوجدت في آثارها بعض النقوش النادرة والقليلة والتي تشير إلى عبادة بعض المعبودات من أمثال ود والعزى واللات، وهبل والذي يعتقد أنه تحريف من اسم المعبودين السوريين المشهورين إيل وبعل. تؤكد على أننا أمام نسخ ذات أساليب فنية متغايرة، وذوات تواريخ مختلفة ومجتمعات قبانية. لنسخ تماثيل زيوس وأقروديت وأرتمييس وفينوس وهيركل وكيوبيد. حيث نجد أن لكل مدينة أو مجموعة مساكن نسخ معبوداتها.

لقد ربطت المراجع العربية التي اقتفت أثر عمرو بن لحي معظم ما شاع ذكره من أصنام في معابد شبه الجزيرة العربية باسم عمرو بن لحي، ولكن متى عاش عمرو بن لحي؟ إن الوثائق تؤكد بصورة متواترة على أنه عاش في مكة أي أن الصورة هي ذاتها، وتزوج من بني جرهم كما فعل النبي إسماعيل بن خليل الله إبراهيم بمعنى أنه عاش في فترة غير بعيدة عن عهد إبراهيم وإسماعيل وهاجر والأجداد المبكرين للقبائل لعدنانية. ثم خرج على توحيد إبراهيم وإسماعيل، وأدخل أصناماً متنوعة إلى الحجاز ونجد وتهامة وعسير ووادي التيم، أو بمعنى آخر نشر العبادة الوثنية القائمة على وجود معبودات كثيرة في كل موقع، وجمع هذه المعبودات مع بعضها في مجالس أو هيئات هي المجامع الدينية التي تجتمع على عبادتها القبائل وتأخذ شكل كعبات متعددة المعبودات. لدى العودة إلى الوثائق التاريخية لمعرفة تاريخ إبراهيم وإسماعيل بالاعتماد على الميثولوجيا الرافدية والسورية والفرعونية، نجد أن معظم هذه الوثائق شبه العلمية تشير إلى القرن الثامن عشر قبل الميلاد، ولكن وادي مكة الذي عرف تاريخياً (بأنه غير ذي زرع) لم يتحفنا حتى الوقت الحاضر بأية وثائق يمكن قراءتها للتعرف على بدايات السكن البشري في المنطقة، وبالتالي فإننا أمام القصص القرآني حول حمل النبي إبراهيم لزوجته المصرية جارية سارة إلى هذا الوادي المقفر.

ويفترض من الناحية التاريخية أن تترك إقامة النبي إسماعيل وأمه وقبيلة جرهم في أساسات مدينة مكة آثاراً ووثائق تتناسب مع هذه العهود التاريخية السحيقة فيما بين القرنين الثامن عشر قبل الميلاد والقرن الثالث الميلادي الذي يعتبر سوية مقبولة لدى الباحثين التاريخيين في وسط شبه الجزيرة العربية، واستخدامهم للغتهم العربية، وإن مثل هذا المدى التاريخي الطويل رهن بأخبار متضاربة لا تخرج عن قناعات المفسرين والفقهاء المسلمين الذين أضافوا بعض القناعات الإسرائيلية التي لا علاقة لها بالتاريخ، ترى متى تظهر الوثائق التاريخية التي نستطيع أن نركن إلى بعض معلوماتها عن معبودات العرب وعباداتهم قبل الإسلام؟.

لقد أخرج المنقبون الأثريون الباحثون في التاريخين الآشوري والبابلي مجموعة من الوثائق الحجرية المنقوشة والتي أشار بعضها إلى غنائم الملوك الآشوريين والبابليين من القبائل العربية في سورية والتي ركزت عليها الوثائق الآشورية عندما أكدت على انتصار الآشوريين على العرب أو الأعراب وأسر عدد من تماثيل معبوداتهم التي رموها في أرض المعركة، فالتقطها الجنود الآشوريون والبابليون حملوها معهم إلى العواصم الآشورية والبابلية في شمال سورية للسجن، وبعد أن خضع العرب ودفعوا الفدية عن معبوداتهم الأسيرة قام الآشوريون بنقش أسماء ملوكهم - كما قالت الوثائق الآشورية - عليها (صفحة ٩١ من الجزء السادس من المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام) ، ونذكر بين هذه الأوثان أسماء معبودات عربية مثل:

دل بات (أي ذات بعل أو معبودة الشمس)، وعتر سماين (عشتار السماء) وعتر قرمية، ودية ونوهية (أي نهى) وأبيريلو، ويؤرخ لسقوط هذه المعبودات العربية في الأسر الآشوري إلى النصف الأول من الألف الأولى قبل الميلاد.

ونعثر على كثير من أسماء المعبودات العربية التي نسب بعضها إلى عمرو بن لُحَيْ في الوثائق التي أخرجت من مواقع سكن قبائل عربية لحيانيةٍ

وثمودية وإرمية ومعينية كانت تعيش في مواطن بعيدة عن مكة، وما أكثر ما نقع في تلك الوثائق على ذكر ود والعزى ومناة وإيل واللات. هذا الأمر الذي يؤكد أننا أمام عبادة وثنية اعتمدت كثيراً على عبادة الأجرام السماوية والمرأة الأم منذ عهود مبكرة، لذلك فإننا نرى أن علينا أن نتريث في إصدار الأحكام عن بدايات عهود إدخال الأصنام إلى الأراضي العربية، ونكتفي بالتأكيد على أن المجتمعات العربية القديمة كانت لها معابدها الخاصة وكعباتها، وكانت تتعامل مع المجامع الدينية للشعوب المجاورة وتُعَرِبُ بين الحين والآخر بعض معبودات الشعوب الرافدية والفرعونية والسورية المجاورة، كما أننا نعود أيضاً للتأكيد على أن المنحوتات العربية وأصنامها ظهرت في أرض العرب مع ظهور الإنسان الأول، ونشير إلى أن المعلومات التي جمعناها في نهاية بحثنا هذا هي مجرد ما حصلنا عليه من معلومات لم تخلُ من الاضطراب. ونرى أن على قارئنا ألا ينسى أن يتسلح بالشك والريبة في معظم فقراتها، وإني أقترح أن تنشر ملفات الحفريات الأثرية عن اللقى التي تم العثور عليها في مواقع التجمعات البشرية المبكرة والسابقة لانتشار تأثيرات الديانات الموحدة كالإسلام والنصرانية واليهودية وعبادات الحنفاء في شبه الجزيرة العربية، لأن في ذلك ثروة جديرة بالاهتمام تضاف لمعلوماتنا عن نمو وازدهار الأعمال العربية الفنية قبل الإسلام.

وختاماً فلابد من الإشارة إلى أن ما نحرره من صفحات حول تاريخ النحت العربي قبل الإسلام وصورة لتماثيل الأصنام العربية، مازال محكوماً بنقص الوثائق واضطرابها، والقناعة باستحالة الركون إلى معظمها، نتيجة اختلاطها مع القناعات الإسلامية اللاحقة التي اشتبكت أحكامها المعارضة مع كل ماله علاقة بصناعة الأصنام وعبادتها. ونرى من خلال تحرياتنا لمجموع المعلومات التي وردتنا في كتاب الأصنام لابن الكلبي وتاريخ قلة وما جاء فيها من الآثار للأزرقي وما جمعنا من وثائق المصادر التي اعتمدها الفقهاء المسلمون أننا أمام ملامح ظاهرة لتماثيل هيلينستية نحتت في سورية.

الأصنام والمنحوتات قبل عمرو بن لحي

لقد اصطلحت العرب على أن السبب الرئيسي الأول في عبادة الأصنام أو في إدخال المنحوتات إلى أراضيهم كان عمرو بن لحي، فذكر ابن الكلبي في (الصفحة ٨ من كتاب الأصنام) «كان أول من غيّر دين إسماعيل ونصب الأوثان هو عمرو بن لحي»، ووضع ابن الكلبي، مؤرخ العرب لشؤون الأصنام والمسائل الدينية وأخبار الكهان والجن، الكتب التالية:

كتاب الأصنام

كتاب حديث آدم وولده

كتاب أصحاب الكهف

كتاب رفع عيسى عليه السلام

كتاب المسوخ من بني إسرائيل

كتاب القدّاح

كتاب أديان العرب

كتاب الكهّان

كتاب الجن

كتاب أخبار الجن وأشعارهم

كتاب مسيلمة الكذاب وسَجَاحْ.

ونسي ابن الكلبي ما قاله، وما جرى إليه معظم الكتّاب العرب الذين انبروا للكتابة عن الأصنام والمنحوتات، فقال في (الصفحة ٦ من كتاب الأصنام):

(كان الذي سلخ أولاد إسماعيل الكثر عن عبادة أبيهم وجدهم إلى عبادة الأوثان والحجارة أنه كان لا يظعن من مكة ظاعن إلا احتمل معه حجراً من حجارة الحرم تعظيماً للحرم وصبابةً في مكة. فحيث ما حلوا وضعوه وطافوا به).

ونلاحظ هنا أن سبب التحول نحو الأصنام والأخذ بالمنحوتات الحجرية هو محبة الكعبة وذكرها. كما نجد أيضاً أن هذا الأمر قد تم في وقت مبكر سابق لعهد عمرو بن لحي، وقدم لنا ابن الكلبي في (الصفحة ٥١ من كتاب الأصنام) أن وداً وسواعاً ويغوثاً ويعوقاً ونسراً كانوا قوماً صالحين ماتوا في شهرٍ فجزع عليهم أقاربهم. فقال رجل من بني قابيل:

«يا قوم ! هل لكم أن أعمل لكم خمسة أصنام على صورهم، غير أني لا أقدر أن أجعل فيهم أرواحاً؟»

قالوا: «نعم!»

فنحتّ لهم خمسة أصنام على صورهم، ونصبها لهم».

وقد أورد ابن الكلبي أيضاً الصفحة ذاتها أن بني «شيث» كانوا يأتون جسد آدم في مغارة بعد موته، فيعظمون جسده ويترحمون عليه. فقال رجل من بني قابيل بن آدم:

«يا بني قابيل! إن لبني شيث دواراً يدورون حوله ويعظمونه وليس لكم شيء» فنحت لهم صنماً فكان أول من عملها.

وإن الشاهدين السابقين يؤكدان أ ن النحت كان معروفاً عند العرب في أزمان سحيقة. وهم يعبرون عن بعد الزمان بنحت تمثال لجسد آدم. وما تبرع الرجل من بني قابيل لعمل تمثال لآدم بعد موته ونحت رجل آخر خمسة تماثيل على صور ود وسواع ويغوث ويعوق ونسر إلا تأكيد على أن هذا الرجل من بني قابيل بن آدم كان فناناً وجهياً أو رجلاً آخر، كانا يتقنان فن النحت واستمر النحت عند العرب حتى ظهور الإسلام. وكان النحاتون أشدُ

من تصدى للإسلام ، لأن الإسلام حرّم عبادة الأصنام والأوثان، وقطع أرزاقهم، ونذكر بهذا الصدد النحات الذي أسلم عكرمة المخزومي أو ما يطلق عليه في كتب السير الإسلامية عكرمة ابن أبي جهل الذي هدر الرسول (ص) دمه ثم أمنه بعد أن رحل إلى اليمن.

لم تقتصر التماثيل التي اتخذها العرب أصناماً وأوثاناً للعبادة على ما ذكرناه من أسماء معبوداتهم، مما أدخله عمرو بن لحي في تجارته مع البلقاء، يوم ذهب لمعالجة مرض ألم به، بل لابد من التأكيد على أن عشرات التماثيل والمنحوتات الأخرى، كانت منصوبة في أراضي شبه الجزيرة العربية، فكانت **كعبة سنداد** بأرض بين الكوفة وبالبصرة، وعندما نقول كعبة، فنحن نقصد رواقاً فنياً، أو مكاناً يضم في داخله ومن حوله عشرات الأصنام، والأنصاب. ويذكر ابن الكلبي نقلاً عن الأسود بن يعفر في (الصفحة ٤٥ من كتاب الأصنام) أن كعبة سنداد كانت منزلاً شريفاً وليس بيت عبادة، وقد بنيت كعبة سنداد لمنافسة كعبة مكة، وهذا يؤكد وجود مجموعات من تماثيل الأصنام التي كان يعبدها العرب لأن وجود صنم لإحدى القبائل يجذب أبناء القبيلة إلى زيارة الكعبة والدوران حولها.

وكان لبني الحارث بن كعب **كعبة بنجران** يعظمونها. ولم تكن كعبة عبادة أيضاً، وإنما كانت قاعة عرض أولئك القوم، ويبدو أنها كانت قاعة مزينة بالأعمال الجميلة. وكانت **القِلَّيس** بيتاً بصنعاء بناها أبرهة الأشرم، أو كانت كنيسة مبنية من الرخام وجيد الخشب المذهب. صفحة ٤٦ من كتاب الأصنام، ويذكر ابن الكابي أن أبرهة الأشرم بنى القِلَّيس في صنعاء وكتب إلى ملك الحبشة يعلمه:

(أني قد بنيت لك كنيسة لم يبن مثلها أحد قط)، ونحن نفهم من رسالة أبرهة الأشرم أن الكنيسة قد بنيت بخبرات فنية عربية جمعها أبرهة من أرض اليمن ومن الأراضي العربية الأخرى. ومعروف أن الكنائس بيوت حافلة بتماثيل المسيح والعذراء والأيقونات المقدسة. وهذا معناه أن أبرهة الأشرم قد تمكن من جمع أعداد كبيرة من النحاتين والمصورين العرب.

وكان في اليمن أيضاً كعبة تسمى **كعبة رئام** وهي بيت لِحِمْيَرْ، كان الحِمْيَرِيّون يضاهون به البيت الحرام بمكة، وقد هدمه حبران يهوديان كانا في جيش تبّع في مسير القائد اليمني إلى العراق.

وكان **للعزى** بيت (صفحة ١٨ من كتاب الأصنام) كما كان لمناة وللات بيوت أخرى. ونحن نعرف من آثار العرب في تدمر أنه قد كان للات بيت كبير يحرس مدخله أسد ضخم بين يديه جدي صغير، وكان التدمريون يضاهون بتمثال اللات تمثال الربة اليونانية أثينا الذي نحته المثال اليوناني الأشهر في تاريخ الفن «فيدياس» (يمكن العودة إلى تمثالي اللات وأثينا في متحف مدينة تدمر السورية).

وكان لبني ربيعة بن سعد بن زيد مناة بيت يسمى **بيت رضى** وقد هدمه مع انتشار الإسلام المستوغر وهو من بني تميم. وهذا كله يؤكد لنا أن المنحوتات استمرت في أرض العرب في الشمال والجنوب والشرق والغرب منذ ظهور الإنسان وحتى ظهور الإسلام. وكانت تُنحت في أراضيهم من التمر والخشب والحجارة والذهب والأحجار الكريمة. وكان النحاتون عرباً وغير عرب، وكان للنحات منزلة اجتماعية عالية شأنها كشأن التاجر الذي يستقدم هذه التماثيل ويقدمها للقبائل مع شيء من القصص الميثولوجية والدينية التي تربط الناس بها. وكان ارتباط العرب بهذه التماثيل قائماً على التزام العرب كمجموعات قبلية بتماثيلها فكانت حمير تعظم ريام، ونسراً، وكانت كلب تعظم وداً، وكانت خيوان تعظم يعوق، وكانت هذيل وخزاعة تعظمان مناة، وكانت ثقيف وقريش تعظمان اللات... الخ.

وإن ورود المصطلحات الفنية الكثيرة التي نقع عليها في العصر الجاهلي، تجعلنا نلاحظ فيها دقة ابن الكلبي والأزرقي وغيرهما من الكتّاب العرب في التعرف على دلالات هذه المصطلحات، كما تؤكد لنا أن الأصنام والأوثان والتماثيل والصور والكعبات وبيوت العبادة وأسماء النحاتين، ومواد النحت كانت متوفرةً في العصر الجاهلي، ولا يمكن أن يكون خلف مثل هذه النهضة في الفنون الجميلة رجل واحد مثل عمرو بن لحي، جلب بالمصادفة

عدداً من التماثيل، أو اشتراها، وجاء إلى أرض العرب فباعها أو فرضها على القبائل، بل لابد أن يكون الأمر أعمق وأغنى من ذلك، ونحن نقرأ في خبر تجارة عمرو بن لحي أخباراً طوالاً عن تأثيرات فنية وتحول في أساليب الصناعة الفنية. ونستعيد أصداء أحداث فنية هزت الوجدان الجماعي للأعراب والحضر في تهامة ونجد والحجاز وأطراف نجود الربع الخالي. ونعني بذلك نقدياً أن موجة من التأثيرات الهيلينية التي حملها جيش الإسكندر المقدوني معه في الثلث الأخير من القرن الرابع قبل الميلاد وضرب بها سورية ومصر والخليج العربي عند مصب الفرات ودجلة. ثم تغلغلت ممهلة في أواسط شبه الجزيرة العربية، ودخلت باتجاه مكة بواسطة تجارة التوابل والذهب وتجارة الحرير، التي فعّلها الأنباط الذين وصلوا إلى دومة الجندل قريباً من يثرب، وتجارة الهند المتنوعة التي كانت تبدأ في عمان والبحرين وتتجه بالخليج نحو الشمال، وتمرق إلى سواحل اليمن وحضرموت ثم تجانب الساحل الشرقي من البحر الأحمر باتجاه بلاد الشام ومصر.

ونشير هنا أيضاً إلى أن الفن اليوناني الذي غزا آسيا مع الإسكندر والسلوقيين والبطالمة، لم يتوقف مع سقوط المملكة السلوقية وانحسار الضغوط العسكرية الفرعونية البطلمية، ثم تعاظم التأثير الغربي وزاد مع ظهور المد الروماني على الأرض العربية اعتباراً من منتصف القرن الأول قبل الميلاد. وحمل المد الروماني معه الروح الهيلينستية المشبعة بتأثيرات ما يسمى بالفنون الشرقية أي سمات الفنون السورية والفرعونية والفارسية القديمة مختلطة.

إشكالية النحت العربي قبل عمرو بن لحي

يبدو من خلال النقد الإسلامي لما فعله عمرو بن لحي، عندما أدخل بعض الأصنام من أمثال: هبل وود وسواع... الخ، أن الرجل قد ارتكب، وفعل ما لم يكن موجوداً لذلك جاء الحديث النبوي: برفع صورة النار إلى النبي (ص)، وظهور (رجلاً قصيراً أحمر أزرق يجر قُصْبَهُ في النار) - أحشاءه -. وكان ذنبه أول من غيّر دين إسماعيل عليه السلام وانتهك جميع المحرمات المتعارف عليها (ص٨ كتاب الأصنام). ونحن إذا ما عدنا نتحرى هذه الواقعة نجد أن عمرو بن لحي كان أول من غير دين إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام ولكنه ليس أول من أدخل الأوثان، فقد ذكر ابن الكلبي في (الصفحة ٥٠ من كتاب الأصنام):

أول ما عبدت الأصنام أن آدم عليه السلام جعله بنو شيث بن آدم في مغارة في الجبل الذي أهبط عليه آدم بأرض الهند: وكان بنو شيث يأتون جسد آدم في المغارة فيعظمونه ويترحمون عليه. فقال رجل من بني قابيل بن آدم:

«يا بني قابيل! إن لبني شيث دواراً يدورون حوله ويعظمونه، وليس لكم شيء»

فنحت لهم صنماً فكان أول من عملها (ص ٥١ الأصنام).

ثم أورد ابن الكلبي سيرة أخرى لبداية إدخال الأصنام فذكر في (الصفحة ٥١ من كتابه السابق) أيضاً:

كان ود وسواع ويغوث ويعوق ونسر، قوماً صالحين، ماتوا في شهر، فجزع عليهم ذوو أقاربهم. فقال رجل من بني قابيل:

«يا قوم ! هل لكم أن أعمل لكم خمسة أصنام على صورهم، غير أني لا أقدر أن أجعل فيها أرواحاً؟»

قالوا: «نعم!»

فنحت لهم خمسة أصنام على صورهم، ونصبها لهم.

الأمر الذي يعني أن ابن قابيل ورجلاً آخر من بني قابيل، أو ذات الشخص، قد نحتا أولى الأصنام وفعل الشيء ذاته من جاء في القرن الثاني قبل مجيء إدريس عليه السلام (ص ٥٢ الأصنام)، لذلك فإن عمرو بن لحي ليس المتهم الوحيد في تاريخ شبه جزيرة العرب، وصاحب وزر تغيير دين إبراهيم (ص ٥٢ الأصنام)، أو تغيير دين إسماعيل (ص ٥٨ الأصنام).

إننا نؤكد أن تاريخ صناعة المنحوتات الفنية لا علاقة له بالروايات التي نقلها ابن الكلبي أو غيره من رواة الأخبار القديمة ولا يقف عند عمرو بن لحي، وإنما ظهر النحت والنحاتون مع ظهور الإنسان العاقل في شبه الجزيرة العربية وفي غيرها من أراضي العالم، ولكن أرض العرب قد عرفت مع عمرو بن لحي تحولاً كبيراً من مذهب في صناعة المنحوتات، كان بدائياً، وتلقت الأرض العربية الأسلوب الهيلينستي المثالي وانقلبت على الأشكال التعبيرية البدائية القديمة.

ولسنا بحاجة هنا أيضاً أن ننتزع من كتاب ابن الكلبي شاهداً آخر عن بداية أخرى لفن النحت، لنعيد تأكيد هذه المقولة، فقد ورد عند ابن الكلبي أن الرجل إذا سافر، فنزل منزلاً غير بيته، أخذ بعض الأحجار ووظفها بين أن تكون أثافي لقدره أو صنماً لعبادته: كما ذكر أيضاً أن بعض العرب اتخذوا بيوتاً لعبادتهم واتخذ آخرون أصناماً للتقديس (ص ٣٣ الأصنام)، ومنهم من نحت في الحجر أو الخشب كما كان يفعل عكرمة بن أبي جهل وغيره من الفنانين العرب المتأخرين في الحجر والخشب، أو ما كان يفعله غيرهم بالتمر والحصيات العادية.

إننا نميل هنا إلى القول إن عمرو بن لحي يمثل بداية لحقبة فنية جديدة في التاريخ العربي، ظهرت فيها تماثيل الشباب الرياضيين وتماثيل النساء الجميلات وتماثيل الحيوانات مثل:

الأسود: صنم الأشهل بمعنى الأسد، وصنم العوف بمعنى الأسد وصنم يغوث

بمعنى الأسد أيضاً.

الخيول: صنم يعوق وصنم اليعبوب.

الغزلان: غزالا عبد المطلب جد الرسول (ص) اللذان كانا يزينان باب الكعبة.

الطيور: صنم نسر.

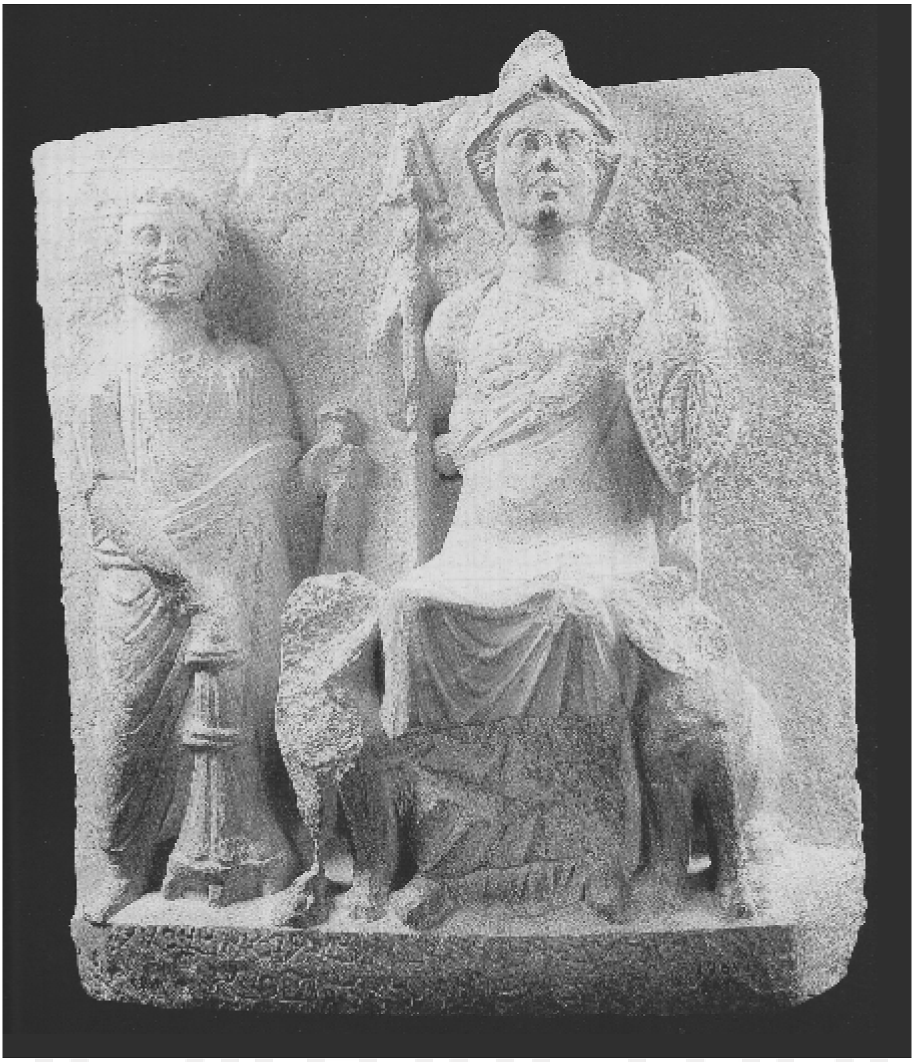
ونكرر أيضاً أن الأصنام القديمة المذكورة في المراجع العربية عن رحلة ما قبل الإسلام تشير إلى ما نسميه بمرحلة النحت والفن القديم أي فترة العمالقة وعاد وثمود وطسم وجديس والكعبات العتيقة، تلك المرحلة التي تتسم بالتعبيرية والسذاجة.

عن تاريخ الفن العربي الذي يضم حيزاً تاريخياً واسعاً يبدأ قبل الميلاد بفترات طويلة حافل بالأعمال الفنية، يؤرخ لظهور الجنس العربي بالحديث عن فنون هذا الكائن، فالآشوريون الذين سجلوا انتصاراتهم على الأعراب في بداية الألف الأول قبل الميلاد ذكروا في وثائق آشور بنيبال أن الأسرى العرب كانوا يغنون: «أليلي أليلي» كما حفظت لنا أسماء الآلهة العربية التي تم الاستيلاء على تماثيلها وأسر تماثيل هذه الآلهة عند منبج شمالي سورية، وتم حفر خاتم الإله آشور على أصنامه أو تماثيلها تماثيل هذه الآلهة، كي تذكر العرب بتفوق المعبود الآشوري. وقد تحدثت الوثائق الآشورية بالتفصيل عن تماثيل المعبودات العربية، والتي كان بينها معبوداتٍ إناثاً، ومعبوداتٍ ذكوراً مثل ما كان على رأس القيادة العربية في تلك الأزمنة السحيقة ملوكاً وملكات.

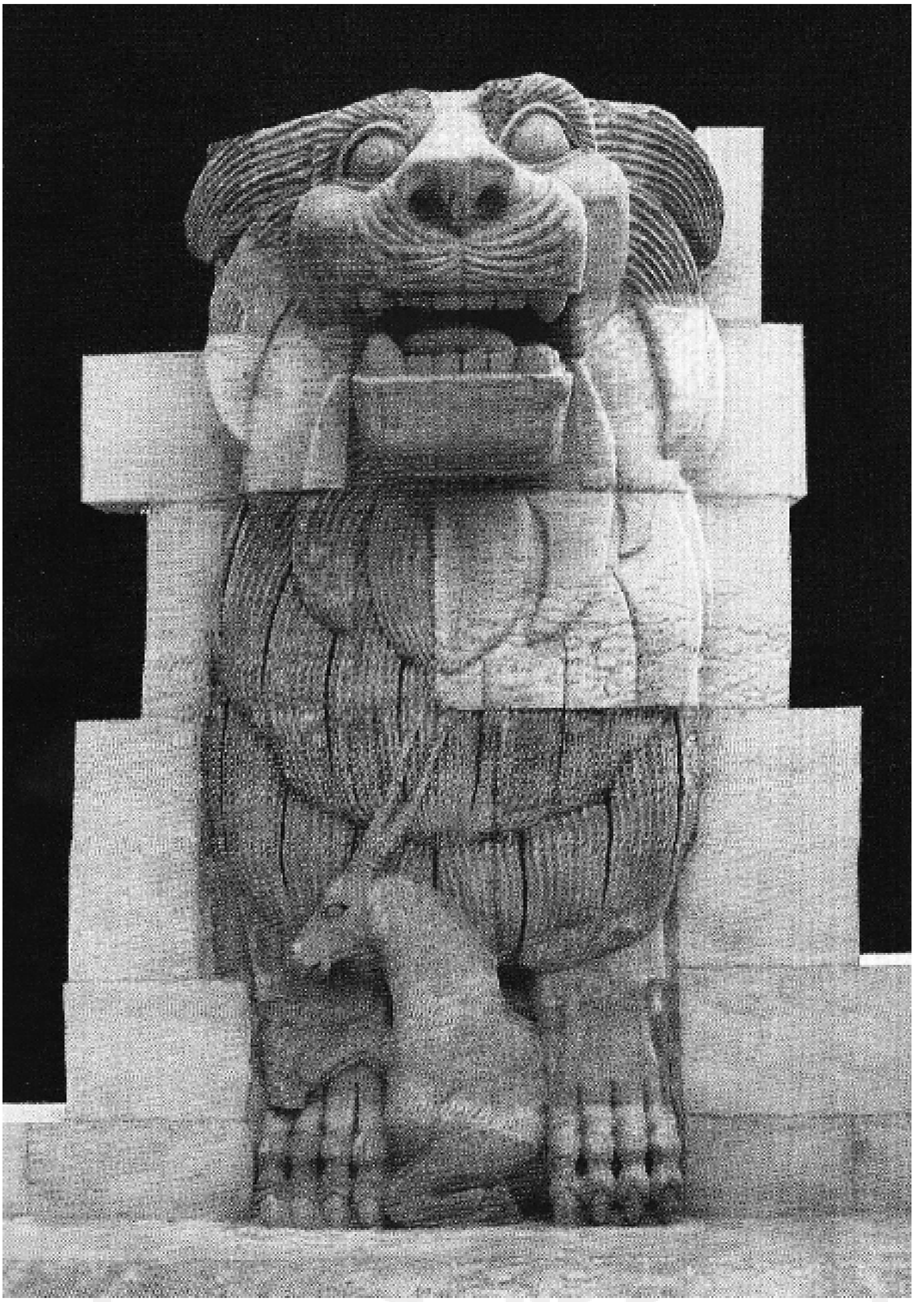
وإن علينا أثناء مطالعة روايات العصر الجاهلي أن نفتح عيوننا للاكتشاف والتعرف على حقبات تاريخ الفن، والوقوف عند مراحل هذا التاريخ الفني الممتدة. ونحن نميل للاعتقاد بأن تاريخاً جلي المعلومات، وواضح الحقبات وبين التحولات في تاريخ الفن العربي مبثوثٌ في هذا الركام الضخم الجاهلي، ولا بد من التعرف على حلقاته قبل الدخول في نظرية الفن الجديد الذي ولد على أعقابه، مع عمرو بن لحي أو غيره من زعماء خزاعة أو جرهم أو قريش.



المعبود بل إله الفصول على عربته



معبودة اللات العربية جالسة فوق قاعدتها المؤلفة من أسدين وبجانبها كاهن تحمل رمحاً وترساً كعلامة للحرب والحكمة



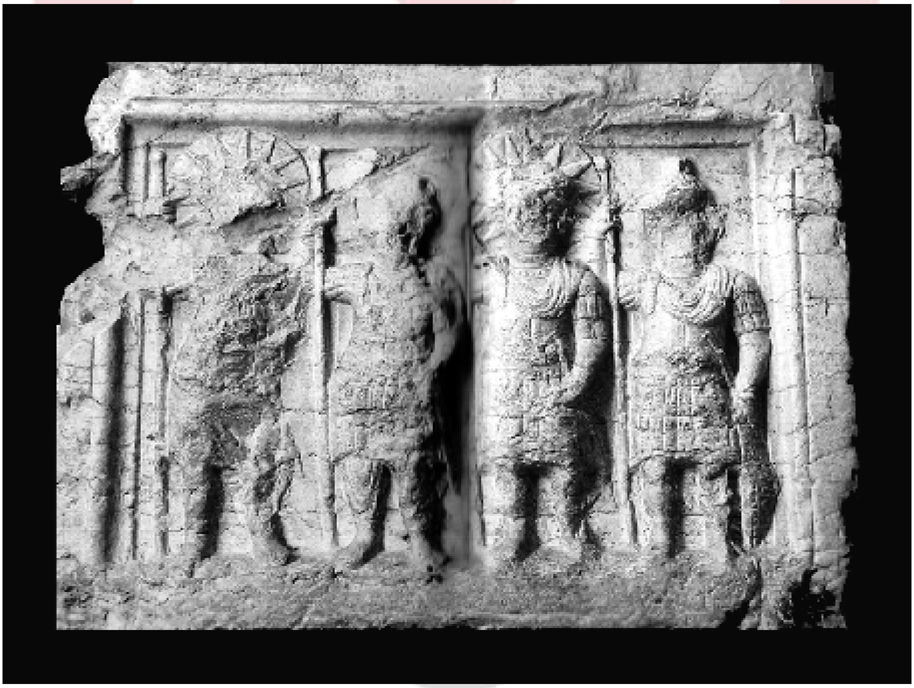
قاعدة معبودة اللات من القرن الأول الميلادي



الربة أثنيا نسخة رومانية عن تمثال النحات فيدياس



يرحبول إله الشمس في تدمر



مجمع الإلهة التدمرية

حيث تبدو تماثيل العزى وإله القمر عكليبول وكبير الآلهة بل ويرحبول إله الشمس



منحوتة جدارية للربة عشتار، إلهة الخصب والربة تيكة إلهة الحظ، وحامية المدينة وتحت أقدام الربة عشتار يتدفق نبع أفقه على شكل شاب يستغيث وبجانبها حارسها الكلب وعند كتفها الأيمن نسر يرمز للنصر.

أعلام النقد الفني

عمرو بن لحي

المصادر

١ - أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار، تأليف أبي الوليد محمد بن عبد الله بن أحمد الأزرقي ١-٢ مطابع دار الثقافة مكة المكرمة الطبعة الثالثة ١٣٩٢هـ - ١٩٧٨م.

٢ - المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الدكتور جواد العلي، الجزء السادس، دار العلم للملايين بيروت ومكتبة النهضة بغداد، الطبعة الأولى بيروت، تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٧٠م.

٣ - كتاب الأصنام لأبي المنذر بن هشام بن محمد بن السائب الكلبي، تحقيق أحمد زكي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٣٨٤هـ - ١٩٦٥م.

المراجع

٤ - العرب قبل الإسلام تأليف جرجي زيدان، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٦٦م.

٥ - في طريق الميثولوجيا عند العرب، محمود سليم الحوت، الطبعة الثانية، دار النهار للنشر بيروت ١٩٥٥م.

٦ - أديان العرب قبل الإسلام ووجهها الحضاري والاجتماعي، الأب جرجس داود داود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ١٩٨١م.

٧ - تاريخ العرب - عصر ما قبل الإسلام، الطبعة الثانية، تأليف محمد مبروك نافع، الناشر مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٢م.

القديس
يوحنا الدمشقي

وفداء الصورة الوجهية من التحطيم

القديس يوحنا الدمشقي نشأته وثقافته

على عادة الشرقيين في سورية وفيما بين النهرين، وضع سرجون بن منصور لولده الذي جاءه في دمشق في عام ٦٥٥م اسمين؛ فسماه في الكنيسة وفي دائرة دمشق يوحنا نسبة للقديس يوحنا الأول الذي أضاف برؤاه فصلاً بالغ الأهمية في حياة الديانة المسيحية، ونشر الديانة المسيحية في الشرق وفي الغرب، وفي وسط الأسرة اسمّاه منصوراً تكريماً لجده، ناظر المال في مدينة دمشق، وتمشياً مع تقاليد العرب في أن يحمل الحفيد الأول اسم الجد. وأحبت أسرة سرجون بن منصور الطفل الجديد منصور / يوحنا ذلك لأن اسم منصور في الآرامية وفي العربية يبشر بالكثير، فهو بالعربية من النصر والانتصار وقد حمل هذا الاسم الكثير من الأمراء العرب في الممالك السورية القديمة مثل تدمر بصورة خاصة التي تعدد بها استعمال اسم منصور في نسب الملك أذينة، ملك الشرق كله، كما استخدم هذا الاسم في الأسرة العربية في بعلبك، وحمله شيوخ البادية السورية. وكان منصور طفلاً نابهاً ووديعاً، أقبل على العلم والثقافة لأنه عاش في كنف أسرة اعتادت على تحمل المسؤوليات الجسام من قبل في حكومة مدينة دمشق البيزنطية.

أتقن منصور وفي فترة مبكرة من حياته اللغة اليونانية، وأصبح يقرأ ويكتب فيها كأحد فصحائها القلة في العصر الكلاسيكي الأول، وقد قيض لمنصور أن يأخذ اليونانية الكلاسيكية على يد جده وأبيه في البداية، وهما من أعلام كتبة الشرق في الإمبراطورية البيزنطية، وأتيح له أيضاً أن يتثقف بها على يد علامة غيور على اللغة اليونانية وثقافتها هو الراهب الأسير قوزما الصقلي الذي اقتنصه بعض البحارة العرب في البحر المتوسط، وجلبوه للبيع

في دمشق، ولكن مظهر العالم المتصوف وملامحه المزرية لم تشجع أحداً على شرائه في سوق النخاسة، ولأن الراهب لم يقبل بتبديل دينه، لذلك وضع في صف الإعدام في سوق النخاسة في دمشق مع زملائه من الأسرى الذين حكم عليهم بالإعدام ما لم يفتديهم أمر من الخليفة عبد الملك بن مروان. ولاحظ الناس أن الأسرى كانوا يتباركون بتقبيل يدي زميلهم قوزما، كلما دعي أحدهم للقتل. وكان الأسرى يلتمسون من زميلهم أن يطلب لهم الرحمة الإلهية والمغفرة في ساعة الموت. وعندما سئل قوزما عن مكانته في الديانة النصرانية أجاب: «لست بطريركاً ولا رئيساً بل راهب حقير فيلسوف» ثم تراجع قوزما إلى الخلف ووقف يبكي بدموع غزيرة.

حدث أن دخل على هذا المشهد ناظر بيت المال في دمشق سرجون بن منصور فتقدم سرجون، وسأل الأسير الباكي: «ماذا يبكيك أيها الإنسان وزيك هذا ينبئ عن زهدك في دنياك؟». فأجاب الأسير:

«ليس بكائي على حياة الدنيا ونكدها وكثرة تلونها وجزيل أحزانها بل تحسري على العلوم التي تعلمتها من صغر سني، وتعبت فيها طول عمري، وما تمتعت بها في وقت من زماني، ولا رزقت أن أعلمها لمن يترحم عليّ بعد وفاتي».

فسأله سرجون بن منصور: «وإلى ماذا بلغت من العلوم؟»

فأجاب الأسير: «لقد درستها كلها، وحفظتها بأسرها ولم يعد يخفى عليّ شيء منها».

وتقول القصة إنه لما سمع سرجون بن منصور هذا الكلام ذهب إلى الخليفة عبد الملك بن مروان، وطلب منه أن يهب له هذا الأسير، فمنحه الخليفة ما أراد، أخذ سرجون أسيره قوزما الصقلي إلى منزله وأعتقه من أسره، وساواه بنفسه وجعله معلماً لابنه منصور/ يوحنا. (حياة يوحنا الدمشقي لميخائيل الراهب الصفحتان: ١٤،١٣)

صحيح أن هناك شيئاً من الاعتمال والتأليف في الرواية السابقة، ولكن هذه القصة ترمي إلى تأكيد ما هو موجود فعلاً من ثقافة غنية بالعلوم أخذ بعضها منصور بن سرجون من أيام دراسته. ويبدو أن سرجون بن منصور لم يبخل على ولده الأول بالمدرسين وكبار المثقفين وهم كثر في دمشق في القرن السابع الميلادي، وقد امتدح كل من قرأ للقديس يوحنا بعض مؤلفاته أو اطلع على أشعاره وأناشيده التي ألفها أيام نسكه في دير القديس مار سابا في فلسطين بعد عام ٧١٨م. أو عرف بعض كتابته وتأليفه في اليونانية.

كما إن منصوراً بن سرجون أخذ اللغة السريانية وهي اللغة الثانية للثقافة في المدن السورية والشرق، وكانت السريانية في هذه المرحلة لغة الفلسفة والعلوم القديمة والحديثة وكانت مادة غنية للمثقفين السوريين لا غنى عنها في الحوار والجدل في هذه الفترة في الشرق. وأتقن منصور بن سرجون اللغة العربية، لغة الأهل والأصحاب، وقد كان جده منصور ووالده سرجون قد دخلا في صفوف الكتبة وكبار موظفي ديوان الأمير العربي الأول في دمشق بعد الفتح ونقصد به يزيد بن أبي سفيان، ثم بلغا أعلى المراتب الإدارية في إمارة وخلافة معاوية بن أبي سفيان.

ثم إنه قد قدر لمنصور بن سرجون أن يعايش في صباه وفي يفاعته الأمير المتوج يزيد ابن الخليفة معاوية بن أبي سفيان، وخدينه الذي بالغ في محبته الشاعر الأخطل التغلبي الكبير، لذلك كان لزاماً على أسرة منصور بن سرجون أن تساعد ابنها، مشروع ناظر المال العربي في المستقبل، وقرين يزيد والأخطل وتقدم له العون في فترة مبكرة من عمر منصور لحفظ وتذوق الشعر العربي والاطلاع على شيء من الشعر الجاهلي والإلمام بشعر الأخطل واستيعاب معاني شعر الأخطل وخصومه من أصحاب النقائض كجرير والفرزدق وأمثالهما.

حفظ لنا التاريخ الأموي أن يزيد بن معاوية كان يعشق مجالسة الشاعر الأخطل من جهة ومنصور بن سرجون المثقف الواسع الثقافة والمتبحر في

العلوم الكلاسيكية من جهة أخرى، وصحيح أن وقتاً طويلاً من عمر يزيد كان مخصصاً لمعلميه العرب من أمثال عبيد بن شريّة الجرهمي ودوغفل وحماد الراوية كما يذكر كتاب الأغاني في الجزء الخامس منه في الصفحة ١٦٤ وقد خصص شطراً غير قليل من أيامه لمجالسة بعض رفاق المناسبات من أمثال: عبد الله بن جعفر وعبد الله بن الزبير وشاعر الغزل قيس بين صريح وبعض الشعراء المتكسبين مثل الشاعر المسيحي أبي زبيد والشاعر الكبير جرير، وبعض وجوه القوم الذين كانوا يرغبون بالتعرف على شكل وريث الخليفة الداهية والكريم جداً معاوية بن أبي سفيان، كما كان قد خصص الأمير يزيد شطراً آخر من أيامه للتدرب على الفروسية وعلوم القرآن والحديث. وكان الشاعر الأخطل فصيح اللسان جميل العبارة وقد بلغ من قدرته في التأليف في العربية أن الخليفة عبد الملك بن مروان أشار إليه بقوله: «هذا أشعر العرب»، كما افتخر هذا الخليفة أيضاً بقوله دفاعاً عن الأخطل: «لكل أسرة منشدها ومنشد الأمويين الأخطل» ويقال إن الخليفة عبد الملك قال هذا الكلام بصيغة أخرى: «هذا شاعر أمير المؤمنين». (كتاب الأغاني الجزء السابع الصفحتان ١٧٢،١٧٦).

كما حفظ لنا ديوان الشاعر جرير، في الصفحتين٢٤،٢٥ كيف أن مجلساً نقدياً للموازنة بين الأخطل وجرير قد انعقد أمام الخليفة عبد الملك أيضاً وحكم لشاعرية الأخطل وتفوقه على جرير عندما قال الأخطل في بني أمية:

شمس العداوة حتى يستقال لهم وأعظم الناس أحلاماً إذا قــدروا

(ديوان الأخطل الصفحة ١٠).

وعندما استلم منصور بن سرجون نظارة المال للخلافة الأموية التي بدأ بها كمساعد لوالده، ثم تحول إلى القيام والاضطلاع بالشؤون المالية وتسيير أمور العمل في الموانئ العربية والأسطول العربي وإمداد الجيوش بالمال والعتاد عبر أرض كانت تمتد من أواسط آسيا إلى المحيط الأطلسي. وكان

منصور بحاجة لتدوين كل شاردة وواردة، وتقديمها إلى الخلفاء ومناقشة حساباتها بالتفصيل في اللغة العربية. وإن مهام جساماً كالتي عرضناها تفترض وتؤكد معرفة منصور بن سرجون بشكل عال باللغة العربية، وكتاباتها ومعانيها الدقيقة. وقد نقل عن بعض تلاميذ هذا المفكر الكبير وخاصة ما قاله أسقف حران ثيودورس أبو قرة، فقد ذكر هذا الأخير في كتابه الذي وضعه في عام ٨٢٥م بعنوان «ميمر في إكرام الأيقونات» أن معلمه كان على معرفة دقيقة بأمور اللغة العربية والدين الإسلامي هذا الأمر الذي مكنه من كتابة مؤلفه الشهير «حوار بين نصراني ومسلم» ولقد اندفع عدد من المؤرخين العرب إلى الظن بأن منصوراً بن سرجون وسرجون بن منصور قبله كانا نصرانيين ثم أسلما (كتاب تاريخ دمشق لابن عساكر الجزء السابع مخطوطة ظاهرية دمشق الصفحة ٣٨).

ونحن لا نحيط في الوقت الحاضر بمواضيع الجلسات الكثيرة للأمير يزيد بن معاوية وللأخطل الكبير ومنصور بن سرجون، عندما كانوا يتنقلون فيما بين دير مران على سفح قاسيون المطل على ربوة دمشق والمدينة القديمة وبين بستان القط الممتد فيما بين باب كيسان بوابة القديس بولس الأثرية وبين حارة اليهود عند مبنى الاتحاد (الإليانس)، حيث كانت تمتد دار آل منصور ابن سرجون وتحتضن أشجار اللوزيات والتوت والصفصاف والحور والرمان. ومنطقة سفح الضمير الغربي حيث كانت تمتد البساتين باتجاه نهاية غوطة دمشق والأماكن الجميلة الأخرى في مدينة دمشق وضواحيها وفي مضارب أخوال الأمير يزيد في حوارين في بادية الشام.

وكانت والدة الأمير يزيد بن معاوية ميسون البحدلية من قبائل كلب وكانت هذه القبائل ضاربة في بادية الشام فيما بين تدمر ودمشق وتدمر وحمص. وكان يطيب ليزيد أن يصطحب صديقيه المقربين الأخطل ومنصور ابن سرجون، ويأخذ معه غيرهم من أصحابه لزيارة أخواله. وقد غالى بعض المؤرخين في وصف صحبة هؤلاء الثلاثة فذكر بعضهم أن الأمير

يزيد قد اصطحب معه الأخطل وربما منصور بن سرجون أيضاً في رحلة حجه إلى المدينة ومكة وعادوا مارين على مدينة القدس كما افترضوا أن والدة يزيد ميسون البحدلية كانت في رحلة هؤلاء الشباب الثلاثة أو في زياراتهم إلى القدس فقط (كتاب الأغاني الجزء الرابع الصفحة ٨٠).

ونحن وإن كنا نشك في بعض هذه الأخبار، ونرى أنها ربما قد دست على سيرة يزيد بعد مقتل الحسين بن علي في كربلاء فإننا لا نستبعد ملازمة الأخطل ليزيد الذي كان مولعاً بالشعر الجميل ومحباً لملذات الحياة.

وتذكر الأخبار التي نقلت إلينا حياة منصور بن سرجون في شبابه أنه قد عاش مع ربيب والده قوزما الأورشليمي الذي كفله سرجون بن منصور وتبناه. ولازم قوزما هذا أخاه المنصور، وانتقل معه فيما بعد للترهب في دير مار سابا، وكان لمنصور شقيق فعلي يظن أن اسمه الكنسي ثيودورس واسمه المدني نعمة الله، ولا نعرف عنه الكثير سوى أن أحد أبنائه وكان اسمه الكنسي أسطيفانوس، وقد رجع عمه منصور إلى دمشق بعد رهبانيته، واصطحب أسطيفانوس وساعده على دخول دير مار سابا والترهب هناك. وكانت مجموعة آل منصور تتقن صناعة الشعر في اللغة اليونانية، ونحن نملك الكثير من القصائد والأناشيد والأغاني التي ألفها منصور بن سرجون بعد رهبانيته كما نملك أشعاراً لابن أخيه أسطيفانوس وأشعاراً لربيب الأسرة قوزما الأورشليمي.

لم يكن الشعر هو المجال الإبداعي الوحيد لآل منصور بل كانوا أيضاً من المبدعين في مجال التأليف الموسيقي وعلم الموسيقا والترتيل الكنسي. وما تزال كنائس العالم تردد في قدّاساتها وفي أعيادها وفي عيد القديس يوحنا الدمشقي منصور سابقاً في٣ كانون الأول من كل عام، وخلف القديس يوحنا الدمشقي في دير مار سابا فرقة من المنشدين ألف لها الألحان والأناشيد، وظلت تصدح بأناشيدها الجميلة حتى القرن الرابع عشر. وبرز في صفوفها المنشدون أستفانس وثيوفانس وسابا الحديث وبابيلاس وأرسطو بولس، وغريغوريوس ويوحنا ابنا شقيق الدمشقي، ثم قام الراهب يوحنا ذو بولس الملقب بالكوكوزلي،

فأجرى شيئاً من التعديل على موسيقا بعض الأناشيد وكتب لها علامات موسيقية صوتية جديدة وأدخل عليها شيئاً من التحلية واللوازم (الصفحة ٢١٤ من كتاب جوزف نصر الله المسمى منصور بن سرجون).

وتسترعي الأناشيد التي كتبها يوحنا الدمشقي لمجد المخلص يسوع ولطهر والدته مريم العذراء الاهتمام الكبير. وقد كتب الكثير عن شاعرية القديس يوحنا الدمشقي ورفعة وجمال ديباجته وأسلوبه. ووصف القديس يوحنا الدمشقي في الأدب اليوناني الجديد بعدد من الصفات البليغة كان أهمها القديس يوحنا الدمشقي **دفاق الذهب وبردى الذهبي ومجرى الذهب والعلامة الممتاز الماهر والإلهي والملفان الممتاز والأب والعلامة الأكبر وعلامة الكنيسة وزينة هياكل سيدنا المسيح**، وقد أطلق على منصور أو يوحنا الدمشقي لقب القديس منذ أوائل القرن التاسع (صفحة ١٦٤ من كتاب منصور بن سرجون لجوزف نصر الله) وخص القديس يوحنا الدمشقي المجمع المسكوني السابع بأسمى عبارات الثناء في جلستيه السادسة والسابعة واسمّاه **صاحب الذكر المؤبد يوحنا وبطل الحقيقة**.

تحتفل الكنائس في الرابع من كانون الأول من كل عام، بإنشاد مقطوعة وضعها الشاعر الكنسي أستيفانوس، تمجد قداسة وعبقرية يوحنا الدمشقي وتنشد مع صلاة الغروب في العالم قاطبة، نقتطف منها بعض الأبيات:

ماذا أدعوك يا دائم الذكر ؟
هل أسميك مشكاة ساطعة النور ؟
أو معلماً شريفاً، أو خادماً لأسرار الله ؟
أو باحثاً عن هذه الأسرار؟
هل أنت نجم يزين الدير؟
أو أنت مصباح منير يكشف الظلام ؟
أو أنت آلة موسيقية حسنة الألحان ورخيمة النغمات ؟.
ألا فابتهل في خلاص نفوسنا

(كتاب الميناون منشورات دمشق الجزء الأول في عام ١٩٥٧م).

وختاماً لابد من الالتفات إلى مسألة تسترعي الاهتمام في حياة الدمشقي، فجميع ما سجل عن سيرة الرجل، يجعلنا نقف أمام قديس مسيحي، لا أثر للوثة على سلكه. وحتى ما سقناه من حضوره لجلسات الأمير يزيد بن معاوية عندما كان شاباً مراهقاً، وجلسات يزيد والأخطل، التي كان يدعى إليها، وما نعرفه عن مجون يزيد ومباذله، فليس له أثر في سيرة حياة الدمشقي.

نحن نظن أن مرد ذلك يعود إلى بعض الرهبان ورؤساء الكنائس والأديرة الذين سطروا حياة الدمشقي بعد أن تنسك، ونزع عنه حرم مجمع القسطنطينية في عام ٧٥٤م، ثم كرم هذا الرجل في مجمع نيقية سنة ٧٨٧م ومجمع القسطنطينية في سنة ٨٤٣م. فقد كفر أعداء الدمشقي من أباطرة بيزنطيين وبطاركة وأساقفة، ثم اتفق القوم في العالمين البيزنطي والإسلامي على هذه السيرة الموجزة والشريفة، فأصبحت كل سيرة الوزير الأموي والراهب المقيم في دير متطرف في فلسطين مجرد كلمات قليلة طيبة.

لقد أوجزت حياة منصور بن سرجون في ملخص لائق حرصت أسرته على اختياره له، عندما كان شاباً ومراهقاً ومؤهلاً لمنصب كبير في البلاط الأموي، ثم تم فعل الشيء ذاته في أواخر حياته حرصاً على سمعته كقديس دافع عن الديانة المسيحية، وحمى صور السيد المسيح والعذراء وشهداء الكنيسة واستحق أن تسطر له حياة مثالية. ونحن إذا ما عدنا إلى الشتائم والتهم التي كالها أباطرة القسطنطينية ضده، نجد أن اللعنات صبت على عدو المملكة الأرثوذكسية. فقد صدر في عام ٧٥٤م (أن منصور بن سرجون يستحق اللعنة لأنه لعدة أسباب منها أنه يحمل اسماً منحوساً هو منصور أو ميمسير أي ابن زنى بالعبرية) أو (مان زور) التي أطلقها عليه الإمبراطور قسطنطين الثالث الزبلي، وهي أيضاً ذات الكلمة ومعناها ابن زنى وقالوا أيضاً إن منصور هذا جاهر بآراء محمدية، فاستحق اللعنة أيضاً لأنه خان المسيح، وكان عدواً للملكة، ومعلماً للكفر، ومكرماً للصور، لذلك أزال الثالوث أعداء الدين والمملكة، ونلاحظ أن البيزنطيين قد حكموا على والد منصور بالكفر أيضا، واتهموه بالخيانة لأنه خدم الخلافة الإسلامية. ثم حولوا تلك الشتائم والاتهامات وأضافوا

عليها وألصقوها بابنه منصور/ يوحنا. (الصفحات ١٤٧ وما بعد من كتاب منصور بن سرجون لجوزف نصر الله)

تتلخص حياة الدمشقي منصور/ يوحنا في دمشق وفي مار سابا بتوزيع الوقت بين الدراسة والعمل والصلاة طيلة النهار والليل، وواضح أن عدداً من أفراد أسرة منصور، قد اشتغلوا في البداية لتحسين صورته وقربوه من الأمير المتوج يزيد بن معاوية استعداداً لملازمته عند استلامه للحكم ولا نجد في حياة الدمشقي ذكراً لامرأة على الإطلاق ولا يطالعنا في أخبار منصور/ يوحنا شاباً وكهلاً سوى شيء رقيق من الغزل العفيف لمريم العذراء والدة المسيح، فلا نعرف إن كان منصور/ يوحنا قد أحب في شبابه أو تزوج قبل انتقاله إلى الدير، لقد طمس المحنكون من كتّاب سيرته كل أثر من آثار مراهقته ويفاعته، وبعد بحث مستفيض في زوايا سيرة آل منصور وقعنا على خبر بسيط ولكنه ربما قدم بعض الدلالة على رفاه الحياة في بستان القط في دار آل منصور في دمشق:

فقد جاء في الجزء الثامن من كتاب الأغاني في الصفحة ٢٩٠ هذا الخبر:

(حضر الشاعر الأخطل إلى مجلس الخليفة عبد الملك، وكان منتشياً فسأله الخليفة: «على من نزلت؟».

فأجابه الأخطل: «على كاتبك ابن سرجون». قال الخليفة:

«قاتلك الله، ما أعلمك بصالح المنازل. فما تريد أن ينزلك؟». قال:

«درمكٌ من درمككم هذا» (الدرمك هو الدقيق الأبيض) ولحم وخمر من بيت رأس، فضحك الخليفة عبد الملك.

وواضح هنا أن بستان القط كان مضافة مشهورة وكريمة بالدقيق الأبيض واللحم والخمرة والجلسات الثرية، وهذا بعض ما يناله أفراد الأسرة الثرية من آل منصور، أصحاب الحظوة والجاه عند خليفة المسلمين، ومثل هذه الحياة لم تكن محرمة على أفراد أسرة آل منصور وعلى الشاب منصور/ يوحنا، الذي كانت الآمال تعقد عليه، وينتظر له مستقبل واعد. لذلك فإن من طمس معالم حياة هذا الرجل قدم لنا صورة باهتة عن هذا القديس وفي حين

أن الخطيئة والتوبة النصوح هي من أفضل سير الرهبان والقديسين فقد كان القديس بولس الأول يهودياً حاقداً على المؤمنين المسيحيين، وقتل منهم المئات، وكان القديس مار موسى الحبشي قاطع طريق ولصاً في برية صعيد مصر وعدا ذلك، ثم كرم في سيناء وشمال مدينة دمشق عند النبك، وأمثال هذين القديسين كثيرون في تاريخ القديسين المسيحيين عبر التاريخ، حيث لا جرم أن يخطئ الإنسان في حياته ثم يتبع ذلك بتوبة صالحة.

استقال منصور/ يوحنا من أعباء البلاط الأموي في حدود ٧١٥-٧٢٠م (كما رأى جوزف نصر الله في كتابه «منصور بن سرجون» في الصفحة١٠٥) أي أن هذا الرجل قد قضى فيما بين عامي ٦٥٥ تاريخ مولده وعام ٧١٥م أو ٧٢٠م تاريخ انقطاعه للنسك، حياة مدنية وفي بلاط أموي مترف، وهذا أقله ستون سنة أو خمس وستون وهو بعيد عن هيمنة الدير وحياة الرهبان.

لقد عرف عن آل منصور أنهم أسرة معمرة، وبلغ معظم أفرادها المائة سنة فإذا كان القديس يوحنا المنصور قد عمر فيما بين ٦٥٥ و٧٥٠م وفي روايات أخرى ٧٨٠ أي أن الرجل قد تجاوز القرن بعدد من السنين، وظل حتى السنوات الأخيرة من حياته يمارس صلواته، ويلقي مواعظه في القدس والأماكن القريبة منها، ثم وافته منيته في دير مار سابا في اليوم الرابع من شهر كانون الأول ودفن هناك، وقد أشير إلى وجود ذخائر من ثيابه وجسده في البناء الصغير القائم فوق ضريح مؤسس دير مار سابا (الصفحة ١٦١م من كتاب جوزف نصر الله «منصور بن سرجون») ، وذكر أيضاً أن في دير مار سابا وبجانب ضريح مؤسس الدير توجد مغارة كانت تحوي قبري يوحنا الدمشقي وقوزما (وصف الأرض المقدسة، كتاب الآباء اليونان المجلد ١٣٣ العمود ٩٤٨).

فترة تحطيم الإيقونات
وظهور الناقد الفني يوحنا الدمشقي

وقع في التاريخ المسيحي تحول جذري ضخم، يسمى حقبتا تحطيم الأصنام ICONOCLASM حيث امتدت الحقبة الأولى فيما بين ٧٢٣- ٧٨٧م، ودامت الحقبة الثانية فيما بين ٨١٣-٨٤٢م فمن المعروف أن الديانة المسيحية اعتمدت على رسم صور مقدسة للسيد المسيح وللعذراء مريم ولشهداء الديانة المسيحية والمنافحين عنها. وبدأت بحوث الفنانين لتصوير الوجهيات PORTRAITS المباشرة في السنوات الأولى من تاريخ المسيحية، فقام القديس لوقا بوضع أول أيقونة ICON مريمية للعذراء أثناء تشييد الجدار الأول في كنيسة طرطوس السورية، حيث ورد أن معظم الرسل ومريم العذراء قد فروا من فلسطين، واجتمعوا في ميناء طرطوس، وعمروا هناك أول كنيسة مريمية مكرسة لمجد العذراء؛ وكان القديس بطرس هو المعلم البناء، وكان القديس بولس ينقل الأحجار ويجبل الطين تعاونه مريم العذراء والقديس لوقا النحيل الجسم والمريض والذي كانت استراحاته طويلة، وكانت تسليته هي تصوير وجه والدة السيد المسيح أثناء العمل.

كما يذكر أن الملك الأبجر الرافدي سمع بمعجزات المسيح، فأرسل وفداً فنسخ صورته أو إيقونة له، ويروي الأدب الشعبي أيضاً أن السيد المسيح قد وضع منديلاً على وجهه فطبعت صورته على ذلك المنديل، وكانت بذلك صورتا المسيح والعذراء هما أول الصور الوجهية أو الإيقونات التي أضحت سنة متبعة في أماكن العبادة المسيحية في العالم.

انتشرت الصور الوجهية أو ما يسمى بالإيقونات ICONS إلى العالم من سورية الطبيعية لأن موطن أوائل الصور الوجهية في العالم هو هذه الأرض التي انتشرت منها الديانة المسيحية، فقد خلفت لنا مقابر سيناء القبطية مئات اللوحات الأيقونية للمدفونين في مقابرها، وترك لنا الفن التدمري الوثني مئات الصور الوجهية المصنوعة بالفريسك والمنحوتة بالصخر ثم اكتست جدران الأديرة والكنائس السورية والأرمنية ومناطق البحر الأسود بإيقونات رائعة.

وتجدر الإشارة إلى أن الصور الوجهية للمسيح والعذراء والقديسين، لم تكن تقوم على ما يسمى بعنصر التشابه بين القديس الحقيقي، وبين ما يصوره الفنان، فقد كانت الصور الوجهية تبنى على شيء من النمطية MANNERS، وبعض الملامح الورعة التي تصور من الجهة الأمامية، ويكون الأنف فيها قطباً أو مركزاً لتوزيع بقية أعضاء الوجه، ثم تطورت هذه الوجهيات ففقدت الشخوص أوزانها ونسبها وأصبح التركيز فيها على أشكال معبرة، تصور حسب تقانةٍ إيقونيةٍ معروفة في تاريخ القرنين الثامن والتاسع الميلاديين.

وقد حفظ لنا تاريخ الفن طريقة تحضير الألوان على ألواح خشبية من خشب الجوز والحور والسرو تغلف بالقماش من الجهة الأمامية، أو ترسم على الرق الجلدي أو على ألواح الحاج وصفائح المعادن والقاشاني، ثم تطلى بطبقة من الجص المعالج بالغراء وبعض المواد النباتية اللاصقة حتى تصبح سطحاً أبيض مالساً يستقبل الألوان ويحفظها. وتكون الألوان مؤلفة من التراب المسحوق الملون مخلوطةً بمح البيض وشيء من الماء المقدس والخل والشمع العسلي، ثم يتم تكريم هذا المزيج اللوني بمسحوق ذخيرة قديس.

شملت الحقبة الأولى من فترة تحطيم الإيقونات الفترة فيما بين ٧٢٣-٧٨٧م وغطت معظم أرضي الإمبراطورية البيزنطية الشرقية، باستثناء الأراضي البعيدة عن مركز القسطنطينية، مثل منطقة البحر الأسود والقرم والبوسفور السيمري ومدينة خرسونة ونيكوبسيس وبلاد القوط الجوفاء، والمنطقة الممتدة نحو الخليج الفارسي، والمنطقة المتجهة نحو روما القديمة مثل نابولي ومنطقة نهر التيبر وبلاد

الأدرياتيك وليقيا السفلى في جنوب آسيا الصغرى وبعض الأراضي على بحر مرمرة، وجزيرة قبرص، وساحل سورية وطرابلس وصور ويافا، وبعض الأراضي التي كانت حرماً لبابا روما وبطاركة أنطاكية والإسكندرية والقدس (الصفحتان ١٤٠-١٤١ من كتاب «منصور بن سرجون» لجوزف نصر الله).

ويبدو أن فكرة تحطيم الصور الوجهية وإزالتها من الكنائس والبيوت، هي فكرة نشأت مع البطرك بيسر الذي انشق في الشرق عن الكنيسة وبعض أصدقائه أمثال: أسقف أفسس وكلوديو بولس وناكوليا في حدود عام ٧٢٥م تقريباً. وبدأت الفترة الأولى في مواجهات تحطيم الإيقونات في القسطنطينية، عندما أصدر الإمبراطور لاوون الإيصوري الثالث تعليمات إلى قادته العسكريين للقيام بتحطيم وتمزيق صور القديسين وتطهير الكنائس والبيوت منها، فقام أحد ضباط لاوون الإيصوري بتمزيق ورمي صورة للسيد المسيح وجدها في حي النحاس في القسطنطينية، وانفجرت بهذه المسيرات الغاضبة للجماهير المؤمنة بقداسة الصور الوجهية

أما أسباب هذه البدعة الخطيرة في تاريخ الدولة البيزنطية فيعيدها المؤرخون إلى ثلاثة أسباب:

١- توسعت أملاك الأديرة المسيحية كثيراً، ونافس الكهنة في الأديرة والكنائس سلطات الإمبراطور في الولايات الشرقية بشكل خاص، وأثرت على حساب الدولة، لذلك عمد الأباطرة البيزنطيون لتحريك بدعة تحطيم الإيقونات، واستغلالها، واعتبار الكهنة الذين خالفوا هذه البدعة مارقين على النظام واستحقوا القتل ومصادرة أملاك كنائسهم.

٢- أرهقت الحروب التي نشبت في الشرق في القرنين السادس والسابع الإمبراطورية البيزنطية، فقد أتلف الفرس الساسانيون مواسم الزراعة والصناعة في البداية في الشرق، ثم جاء العرب المسلمون فحرروا الأراضي السورية والتركية والأرمنية وفلسطين ومصر وشمال أفريقيا العربية وأخذوا جزر المتوسط، واكتسحوا ما كان يسمى ببحر الروم وجعلوه بحراً عربياً.

٣- كانت أوروبا قد التزمت بأسلوب التصوير الكلاسيكي خلال الفترة المبكرة البيزنطية في حين أن سورية كانت قد سايرت السلوقيين في مرحلة ما بعد الإسكندر لحين، وسرعان ما رجعت إلى فنها التعبيري القديم. وجاء العرب من مكة والمدينة يحملون معهم فكراً تجريديا عاماً ونادوا بأن «خالق الكون حال في كل مكان كما فصلت ذلك سورة البقرة الآية ١١٥ **[ولله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله إن الله واسع عليم]**، ولكنه منزه عن التصوير والصور» كما قال الإسلام بأن «أشد الناس عذاباً يوم القيامة هم المصورون الذين قلدوا الخالق في خلقه، ولكنهم عجزوا عن منح منحوتاتهم وصورهم أرواحاً»، لذلك اقتضى الفكر السوري بشكل خاص والإسلامي بشكل عام، التحول إلى اتجاه لا تشخيصي NON-FIGURATIVE.

وأضاف عدد من المؤرخين الغربيين وعلى رأسهم المؤرخ البريطاني ديفد تالبوت رايس DAVID TALBOT RICE في كتابه المشهور (BYZANTINE ART) الصفحة ٢٣-٢٤ إن انحدار الأسرتين الإيصورية والآمورية من الشرق واستلام أبنائهما الحكم في القسطنطينية في القرن الثامن، نقل معه مبدأ تحطيم الصور الوجهية. ونحن نظن أن فكرة الاتجاه التجريدي واللا تشخيصي موجودة في الشرق من فترات سابقة لقيام الحكم البيزنطي، وباعتبار أن الديانة المسيحية قد انتشرت من سورية، فقد حملت بذور شكلي الإنتاج الفني التشخيصي واللا تشخيصي في آن معاً.

لقد طرد الإمبراطور لاوون الإيصوري في عام ٧٣٠م بطريرك القسطنطينية جرمانوس لأنه كان مؤمناً بالتصوير الإيقوني، واستبدله بأمين سره إنستاسيوس، الذي انحاز إلى صف الإمبراطور في اضطهاد وتحطيم الصور الشخصية للقديسين، وعندما رفض البابا غريغوريوس في روما الاعتراف بأنستاسيوس وعقد غرغوريوس الثالث في روما في عام ٧٣١م مجمعاً دينياً وقدس الصور الشخصية، اعتبره الإمبراطور الإيصوري متمرداً ثم صادر أملاك الكنيسة الغربية وفصل عن روما كنائس كالابوريا وصقلية

والإيليريكون ثم فرض ضرائب جديدة على سكان إيطاليا. وتبعه الإمبراطور قسطنطين الخامس سنة ٧٤٠م وكان معادياً للصور الشخصية أيضاً فاستمر بتحطيم الإيقونات مثل أبيه وأنكر قداسة العذراء مريم.

كان الكرسي الرسولي في أنطاكية شاغراً، وكان على رأس كنيسة أورشليم البطرك يوحنا الخامس، فطلب هذا البطرك إلى راهب دير مار سابا يوحنا الدمشقي أن يتصدى لبدعة تحطيم الإيقونات، والرد على الإمبراطورين لاوون وابنه قسطنطين وبطرك القسطنطينية إنستاسيوس وأعوانه، فعمد يوحنا الدمشقي إلى كتابة الردود على الحجج الواهية التي اخترعها الإيصوريون والرهبان والأساقفة الذين ساروا في ركابهم، وحمل يوحنا الدمشقي لواء المعارضة واضطلع بأكبر مهام حياته وراح يكتب المقالات والرسائل دفاعاً عن الإيقونات العزيزة على نفسه.

لقد أصبح يوحنا الدمشقي ناطقاً باسم محبي التصوير الوجهي أو الإيقوني أو التشخيصي، وراحت تبدو في كتاباته لهجة الكنيسة التقليدية القويمة، وعندما أعلن الإمبراطور قسطنطين أن التصوير الوجهي المسمى بالإيقوني يمس عقيدة اتحاد الطبيعتين في أقنوم المسيح، واتهم محبي الإيقونات بالكفر، والمروق على الديانة المسيحية أعلن يوحنا الدمشقي بملء فمه:

«اعلم أيها الأمير أننا نطيعك في الأمور الدنيوية وندفع لك الضريبة، أما في أمور الدين، فإننا لا نصغي إلا لرعاتنا... لن نقبل أن يعلمونا عقيدة جديدة... لن نتحمل أن يطيعوا، على مشهد منا، مرسوماً ملكياً يطيح بعوائد آبائنا المقدسة، أقول مرة أخرى: لم يعط يسوع المسيح سلطان الحل والربط للملوك بل للرسل وخلفائهم، رعاة الكنيسة وملافنتها.

وإذا حدث - لا سمح الله - أن تشبث أسياد الأرض بالضلال فنختم كلامنا باللعنة عليهم وبقول الرسول ليكونوا مبسلين» (كتاب الآباء اليونان المقال الثاني رقم ١٢ العمود ١٢٩٥-١٢٩٨).

كتب الدمشقي ثلاث مقالات؛ استعرض فيها ثقافته الفلسفية الواسعة، وذوقه الجمالي وضمنها التوسع في عرض مفهوم الإيقونوغرافية الدينية

ICONOGRAPHY، ومبرراتها التي حملها شروحاً مستفيضه بسبب تقريبها المشاهد من أرواح السيد المسيح والعذراء والقديسين، واعتبر الصورة الوجهية أو الإيقونة وسيلة لا غنى عنها لتذكر باحترام أصحاب الصور، هذا بالإضافة إلى الإلمام بجمال وتناسق وتأثير ملامح الصور الوجهية، التي من شأن مشاهدتها اختصار الزمن والعودة إلى أيام ميلاد السيد المسيح، وهدايته، وتبشيره، وتحمله للآلام، وفداء بني البشر، ثم انتقل إلى تمجيد السيدة العذراء أم المسيح، وتناول بالمحبة والتكريم ملامحها وصبرها أيام حملها وأيام النوازل التي هبطت على ابنها المقدس، وما تعرض له من تعذيب وصلب، ونشر وأضاف الدمشقي على معلومات إيقونوغرافية الصور الوجهية مدح المبدعين من مصوري الوجوه الدينية، وذكر روائع اللوحات الوجهية السورية، ثم ساق البراهين على شرعية الإيقونات وقرن هذه الصور الوجهية بفوائد جمة لأتباع السيد المسيح.

لقد أنكر على السلطة المدنية الملكية تدخلها في الشؤون الدينية فقال: (اسمعوا يا أبناء شعوب الأرض وجميع من هم من ذرية المسيح المباركة، إذا علمكم أحد تعليماً مخالفاً لتعليم الكنيسة وعقيدتها... فسدوا آذانكم، ولا تصغوا إلى إيحاءات الحية كي لا تموتوا مثل ما ماتت حواء أمنا الأولى... كل من حمل إليكم تعاليم مغايرة لتعاليم الكنيسة هذه ملاكاً كان أو ملكاً، فسدوا آذانكم ولا تسمعوا منهم) صفحة ١٤٢ من كتاب جوزف نصر الله «منصور بن سرجون» المنقول عن مؤلف الآباء اليونان المجلد ٩٤.

نهض أباطرة تحطيم الإيقونات مدعومين بأساقفة كنائس القسطنطينية وما حولها لكيل سلاسل لا نهاية لها من الشتائم، والتهم ليوحنا الدمشقي وأسرته- مما استعرضنا بعضه آنفاً - واعتبروا أن أخطرها هو مناصرة آل منصور للحكام المسلمين في دمشق، وألذعها هو أسلوب يوحنا الدمشقي الفصيح والجميل في اللغة اليونانية، وأنزلوا عليه حرم الكنيسة وتكفيرها له، واعتبروه معلم الكفر، فرد يوحنا الدمشقي بتكفير الإمبراطور واتهامه بالظلم والاحتيال والسرقة. وتلقف المسيحيون في الشرق الذي كان معظمه في ظل

الخلافة الأموية حجج يوحنا الدمشقي، وهللوا لها، وأضافوا عليها، وكان أهم ما كتب في ذلك هو المادة الجميلة التي وضعها تلميذ يوحنا الدمشقي العربي تيودورس أبو قرة أسقف اللاذقية تحت عنوان تكريم الصور (صفحة ١٥٠ من المرجع السابق). ومقالة الأسقف العربي أبو قرة مكتوبة باللغة العربية وتثني بصورة جلية على جهود المعلم والفيلسوف يوحنا الدمشقي. ونشير هنا إلى أن تلاميذ يوحنا الدمشقي في دير مار سابا ثيودورس أبو قرة السابق الذكر، وتيوفانس وابن شقيق يوحنا الدمشقي استمروا جميعاً بنشر النثر والشعر الجميل توضيحاً لأفكار معلمهم يوحنا الدمشقي، وأقر البلاط البيزنطي الشرقي بعدها بحرية الكنائس والفصل بين السلطتين الكنسية والحكومية. وهيأ ذلك لتثبيت قداسة يوحنا الدمشقي الفيلسوف والناقد الفني المدافع عن جمال وفوائد الصور الوجهية.

لقد حفظت الأجيال الحجج التي ساقها القديس يوحنا الدمشقي دفاعاً عن الإيقونات وخاصة قوله:

«روح الأب كمنبثق من الأب. وروح الابن أيضاً ليس كمثله، بل كمنبثق من الأب بالابن. بما أن الأب وحده علته، فإن روح الابن ليس كمنبثق منه، بل كموزع به، إن الروح من الابن ما نقول وأما روح الابن نقول: أفتح فمي بفرح، فيمتلئ زخاً، أبدي قولاً فايضاً نحو الأم الملكة... وأظهر معيداً».

«نؤمن بأب واحد ابتداء الكل وعلته غير مولود من أحد».

«إن الأب الذي هو أزلي غير مولود قد ولد من ذات جوهره شعاعاً غير منقطع أعني الابن نور من نور واحد مع الروح بطريقة انبثاقية نوراً مساوياً بالقدرة والكرامة».

«نؤمن بأن البداية هي الكل وعلته غير مولودة من أحد... لم يزل وحده حالياً من علة وغير مولود من أحد... صانع البرايا كلها... أب بالطبع لابن واحد وحده ومبرز الروح القدس».

اعتمد يوحنا الدمشقي في تبرير الصور الوجهية المقدسة على مقولة أساسية اشتقها من مفهوم العلاقة بين الأب والابن ودور الابن الذي افتدى بنفسه أخطاء البشر، لذلك اعتمد هذا المفكر على مقولته المشهورة:

«بما أن غير المنظور، اللابس للجسد، قد جعل نفسه منظوراً، فالممثل منذ الآن فصاعداً شبه الذي ظهر». لقد برر الدمشقي صناعة الإيقونات بهذه الفكرة التي طرحها، وأقصد فكرة إن غير المنظور وهو الأب قد لبس الجسد عندما ظهر على هيئة الابن، لذلك جاز تصوير المعبود في شكل الابن الذي ولد وتناول طعاماً وتعذب وصلب. وأكد الدمشقي أن ما يصنعه الفنان الإيقوني من تخيل لهيئة السيد المسح وثيابه وتصور للعذراء وأوضاع يصورها لبقية القديسين، هو عمل جائز ومقدس وقد نسج على غرار ما تحول إليه الأزلي في الحياة الدنيا. وخلص الدمشقي إلى الاعتقاد بأن الإيقونة هي رسالة دينية وكرازة، لأنها الوسيلة الأمثل لنشر الثقافة الدينية والجمالية والأخلاقية في الكنيسة والمجتمع. وشرح لقرائه أن جدار الهيكل الكنسي والإيكونستاس أو الستارة التي تحمل الإيقونات أمام الهيكل هي مدرسة مجانية، يتعلم عنها الأميون. والصور الوجهية تبعاً لذلك هي بمثابة الكتاب المقدس للفقراء الذين لم يلموا بالكتابة والقراءة. وقد أوحى بطرحه هذا ما نادى به الكتاب المسيحيون بعد سقوط موجة تحطيم الإيقونات بأن «الإيقونة هي توراة الفقراء والجهلة الذين لم يستفيدوا من العلم الديني» (الصفحة ١٧ من إيقونات دمشق أي الكتاب الأول من موسوعة الإيقونات السورية لأثناسيو وخياطة).

وعزز آراء يوحنا الدمشقي في جعل الإيقونات كتاباً مفتوحاً للفقراء والجهلة مانتشر من تفاسير حول الألوان والخطوط الأشكال في التصوير الإيقوني. فقد رُمِز للإنجيليين الأربعة بالأحرف كما اتخذ الفنانون أشكالاً حيوانية إشارة إلى هؤلاء الكتبة الإنجيليين، فَمُثِّل متى بهيئة بشرية، لأنه استهل إنجيله بسرد نسب السيد المسيح بحسب الجسد، ومثل مرقس على

شكل أسد، لأنه افتتح إنجيله بالحديث عن الصوت الصارخ في البرية، ومطالبته بإعداد طريق الرب. ومثل لوقا بالعجل لأنه أتى في أول إنجيله على ذكر الكاهن زخريا والمحرقة ومثل يوحنا بالنسر لأنه استهل إنجيله بالحديث عن نسب الكلمة الإلهي. وجعل الإيقونيون لجميع الكائنات الأربعة السابقة وجوهاً بشرية.

أضاف الدمشقي في دفاعه عن اللوحات التشخيصية الإيقونية بأنها أبحاث فكرية جميلة، تلهم فكر وأبصار المتعبدين، وتنتشر بينهم على شكل ألواح من الخشب أو القماش أو الرق أو العاج أو المعدن أو القاشاني التي تأخذ أشكالاً مربعة أو مستطيلة وتكون منفردة أو مجتمعة في درفتين أو أكثر. وزاد الفنانون على تفسير الدمشقي للصور الوجهية الدينية نشر كتيبات إيضاحية، فسّرت معاني الألوان التي كان الإيقونيون وما زالوا يستخدمونها فعدد الألوان ومشتقاتها التي تستخدم في الإيقونات هو عشرون درجة لونية ومعانيها:

فالأزرق الغامق يشير إلى الظلام، والأزرق الفاتح يعني السماء، والأحمر يرمز إلى دم المسيح والشهادة، واللونان البني والأخضر يمثلان الأرض ونباتاتها واللون البرتقالي رمز للطهر، واللون الأبيض إشارة إلى الشيخوخة والحكمة، واللون الذهبي يرمز إلى الألوهية الساطعة وإذا استخدمت رقائق ذهبية في خلفيات اللوحات فهذا معناه أنها ترمز إلى أبدية غير متناهية، في حين تدل الخطوط الذهبية على القدرة الإلهية (الصفحتان ١٧-١٨ من المرجع السابق).

بدأ الفنانون الإيقونيون المسيحيون بتصوير القديس يوحنا الدمشقي نفسه بطريقتهم اعتباراً من تاريخ ركود حركة تحطيم الأصنام أو الإيقونات في منتصف القرن التاسع الميلادي، ومازالوا مستمرين على ذلك حتى الوقت الحاضر، وتتميز اللوحات التي مثلت يوحنا الدمشقي بأن القديس فيها كهل ذو لحية بيضاء يحمل بيسراه درجاً ورقياً مكتوباً باليونانية، كما كان

يتم ذلك في القرون الأولى أو لفة ورق منقوش عليها بالعربية بعض أقوال هذا المفكر الكبير بالدفاع الحار عن الصور الوجهية وخاصة تفسيره الفلسفي للعلاقة بين الابن والأب والرمز لما هو مادي للصورة الأزلية للخالق، وتبارك اليد اليمنى مشيرة بأصابعها المباركة إلى الدرج المكتوب، أو تنشغل اليد اليمنى بالكتابة بالريشة، في حين تسند اليد اليسرى اللوح الذي يخط عليه هذا المفكر.

ويرتدي يوحنا الدمشقي في كل الإيقونات المعروفة له ثياباً كهنوتية فاخرة، ويحمل على رأسه طاقيه طُرِزَ على مقدمتها الصليب الأرثوذوكسي، وتجللها كما تجلل الكتفين كوفية زرقاء بروسية ينساح تحتها عباءة طليقة معقودة بزر تحت الرقبة وفي داخلها ثوب مطرز بالصلبان والرموز المقدسة. ونجد الكاهن المستغرق بالكتابة جالساً على أريكة خشبية مزخرفة أو واقفاً ذاهل النظرة، مستغرقاً بالتفكير.

ونشير هنا إلى أن أجمل وجهيات القديس يوحنا الدمشقي التي صورت عنه في التاريخ هي اللوحات الخشبية التي صنعها إيقونيو القدس في القرن التاسع عشر. ولم تزد معظم هذه اللوحات عن قياس ٣٩×٢٨سم. وقد استفاد الإيقونيون الذين صوروا لنا القديس يوحنا الدمشقي من تفاعل اللونين الأزرق البروسي مع الأحمر، فداخلوا فيما بين القفطان الأحمر أو العباءة المعقودة بزر عند الرقبة مع الثوب الكهنوتي الذي يخرج منه غطاء بروسي للكتفين والرأس، وأدخلوا اللون الأصفر الخفيف القريب من الذهبي لتصوير دائرة الهالة المقدسة، وتخطيط ثنايا القفطان، وتطريز حوافه وتصوير الأريكة وخلفية الوجهيات. وأشركوا اللون الأصفر مع شيء من الأبيض لتصوير اللفائف المكتوبة والذقن.

ونجد أننا مطالبون هنا أن نقدم شرحاً وافياً للقارئ حول الفارق بين ما نسميه تاريخياً بإيقونوغرافية الصور الوجهية الكلاسيكية وبين ما سمي فيما بعد بصور المسيح والعذراء والقديسين أو الإيقونات. فالإيقونات هي

حصراً صور نفذت في الشرق المسيحي، أو هي صور ملونة، تتبع أصولاً بعينها، وتمثل صورة مثالية أو فكرة غير منظورة للطهر ولفداء البشرية، وهي رمز مقدس يدعو إلى التمسك بأهداب الفكر المسيحي. وقد تمسكت بالإيقونة الكنيسة الأرثوذوكسية أكثر من غيرها من كنائس العالم محبة بفنها وإيماناً بما دعا إليه القديس يوحنا الدمشقي، وإيماناً بما وجده فيها من قيم جمالية وخلقية ودينية.

هناك اختلاف واسع بين الإيقونات وبين الصور الوجهية الكلاسيكية التي عرفها تاريخ الفن مع حملة الإسكندر الكبير، نحو آسيا عندما اصطحب معه النحات الوجهي العظيم ليسيبوس السيكيوني LYSIPPOS OF SIKYON. فالمتداول أن هذا النحات الكبير قد اختص بعمل منحوتات نصفية وكاملة وجماعية لشخص الإسكندر الكبير ورافقه في حملاته، واستفاد من تعليمات هذا العاهل العظيم عندما أوعز بعدم قبول أي وجهية له غير ما يصوره ليسيبوس.

وقد لخص عدد من المفكرين في العصرين الهيلينستي والروماني من أمثال بلوتارك PLUTARCK وبليني الكبير PLINY وغيرهما ملامح وجهيات النحات ليسيوس بالسمات العامة التالية:

١- المحافظة على ملامح شاب رياضي في السابعة عشرة من عمره تمشياً مع الفن اليوناني الكلاسيكي في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد.

٢- تصغير نسبة الجمجمة لتكون ٨/١ أو ٧/١ من كتلة الجسد في حين أن النسبة الطبيعية هي أن تكون الجمجمة بمقدار ٦/١ من الجسد.

٣- أن يسرح مفرق شعر متوسط الطول فوق وسط الجبهة نحو الأعلى لتنزل نهايات كخصل نحو الجانبين.

٤- أن يغطي شعر الفودين ثلثي صيوان الأذن من كل جهة.

٥- أن يحمل الوجه عينين واسعتين تنظران بتأمل نحو الأعلى.

٦- أن تدور الرقبة دورة قصيرة نحو الجهة اليسرى برأس مائل قليلاً.
٧- وأن يكون الفم صغيراً رقيق الشفتين ومفتوحاً فتحة خفيفة.

ونشير هنا إلى أن أي مقارنة نعقدها بين التصوير الوجهي الكلاسيكي الذي سبق التصوير الوجهي البيزنطي، أو ما يسمى بالفن الإيقوني، ينبهنا إلى أن الفارق بين وجهيات ليسيبوس اليوناني وبين وجهيات المرحلة البيزنطية في الشرق وفي أوروبا كبير جداً. ولقد حاول بعض المؤرخين أن يرجعوا بأصول الفن الإيقوني إلى عدد من الوجهيات الرومانية التي كانت تمثل وجوه المعبود هرقل أو بعض وجوه الأباطرة الرومان الشباب، ولكن مقارناتهم اصطدمت بطريق مسدودة لأن الأسس التي قام عليها هذان النوعان من التصوير متغايران، فالتشخيص الكلاسيكي يهدف إلى التعبير عن الفتوة والقوة، في حين لا يهدف التصوير البيزنطي إلا لعرض وجه ناسك ورع وضعيف البنية. والتصوير الوجهي الكلاسيكي هو تطور للمنحوتات اليونانية القديمة، التي أخذتها مدينة أثينا والمدن اليونانية الأخرى في القرنين الخامس والسادس قبل الميلاد من الفن الوجهي الفرعوني، الذي نشأ ولأول مرة في التاريخ أيام المملكة الفرعونية المتوسطة فيما بين ٢٠٥٢-١٧٨٦ ق.م.

الأصل إذن والحالة هذه في التصوير الوجهي، أنه نشأ في الشرق مع الفراعنة الذين استجابوا لفروض ديانتهم التي كانت تقول بأن على الإنسان أن يخلف صورة له كي تتعرف عليها الروح (كا) بعد موته. وكان المصري القديم يخشى إذا لم يترك وجهية أو رموزاً أو إشارات تعرف عنه، أن تذهب روحه في تيه لا قرار له.

أقبل اليونانيون في العصر الكلاسيكي في المدن الكبرى وخاصة في أثينا في فترة القرنين السادس والخامس ق.م على عمل وجهيات منحوتة لسياسييهم وشعرائهم وخطبائهم وآلهتهم، وهذا ما جعل المتاحف الغربية تمتلئ بنسخ رومانية من تماثيل: زيوس وهيرا وأبولو وبير كليس وسقراط

وسوفوكلس وديموسينس وآنكريون. وهيأت الفترة الكلاسيكية في أثينا للوجهيات الهيلينستية العظيمة التي قاد حملتها ليسيبوس وأبناؤه وطلابه في نهاية القرن الرابع قبل الميلاد.

والحق يقال إن الإيقونات التي دافع عنها القديس يوحنا الدمشقي تختلف في مفهومها كل الاختلاف عن الوجهيات اليونانية المتطورة وعن الفن الفرعوني ذلك لأن الفن الفرعوني لم يكن يريد من الوجهية غير أن تخاطب الروح التائهة. وكان الفن الوجهي الكلاسيكي اليوناني الذي تطور في مرحلتي أثينا بير كلس وحملة الإسكندر الكبير في آسيا يبغي أن يجمع بين الإسكندر الشاب وبين آلهة جبل الأوليمب الأقوياء.

لقد دمرت حركة تحطيم الأصنام آلاف الإيقونات الجميلة في سورية وفلسطين ولبنان ومصر وتركية وأرمينية. وبقي من هذا الفن عدد من الروائع والتحف لفنانين مجهولين بسبب أن الإيقونات هي واجبات دينية كان يستحسن أن تنجز وأن تغفل أسماء الفنانين، ولكن هذا الواجب الديني الصامت في تقدمة أعمال فنية بدون ذكر أسماء المصورين، لم يشمل جميع الإيقونات، وبقي لدينا أسماء مئات الإيقونيين الكبار، وبصورة خاصة أسماء الإيقونيين الحلبيين من آل يوسف المصور، الذين اشتغلوا فيما بين النصف الثاني من القرن السابع عشر وأواخر القرن التاسع عشر، ويبدو أن الرطوبة والطريقة السيئة في الحفظ في الأماكن المعتمة، سمحت للعوامل الجوية وللحشرات أن تثقب وتتلف مئات الأعمال الجميلة.

فلا ترقى معظم الإيقونات الباقية في سورية إلى ما قبل منتصف القرن الثامن العشر. ولا يوجد لهذا الفن الجميل متحف خاص في بلدان الشرق العربي، بل ما تزال روائعه موزعة في كنائس متناثرة بين الريف والمدن ومعظمها يتعرض لترميم كيفي تنقصه الصنعة وإدراك قيمة هذه التحف.

مؤلفات القديس يوحنا الدمشقي

لم تستقر كشوف مؤلفات القديس يوحنا الدمشقي حتى الوقت الحاضر، وإنما لدينا من بيانات بأعمال الدمشقي، لا تتعدى ما كتبه يوحنا باللغة اليونانية، وجاءت هذه المؤلفات من جرد محتويات المكتبة البابوية في الفاتيكان في روما، وبعض المكاتب القليلة الغربية، ولم يتم حتى تاريخه البحث عما يمكن أن يكون يوحنا الدمشقي قد كتبه بلغته الأم العربية، أو باللغة الآرامية التي لم تكن أقل استخداماً في الحوار اليومي، وفي الأعمال الإدارية، لذلك فإن ما سنطرحه هنا من مؤلفات ليوحنا الدمشقي لن تتعدى ما وضعه الرجل في اللغة اليونانية.

ويؤكد المؤرخون والكتبة الكنسيون أن يوحنا الدمشقي كان صاحب ديباجة بسيطة وواضحة وجلية في مؤلفاته كلها، ولم يكن يحب الاستطراد، وكان يحسن اختيار التعابير المناسبة والبليغة، وكان كاتباً متقناً يحسن تنسيق عناصر مؤلفاته، وكان يسهب في استطرادات جدله، ويحشد العدد الوافد من الأفكار، ولم يكن يغفل أي بند من بنود تفنيد آراء الآخرين، بل كان يجمعها كلها ويوزعها حسب جدول يرد على نقاطه بصورة مفصلة. (صفحة ٢٠٩ من كتاب «منصور بن سرجون» لجوزف نصر الله).

نذكر أن حركة الترجمة لمؤلفات القديس يوحنا الدمشقي قد نشطت مرتين في التاريخ: مرة عندما تحولت الكنائس السورية إلى اللغة العربية، في نهاية المرحلة الأموية. ومرة في بداية القرن العشرين عندما ندر وجود كهنة يتقنون اليونانية القديمة، وعدم استيعاب الجماهير المسيحية في بداية القرن العشرين للصلوات والمواعظ باللغة اليونانية. لذلك نجد أن معظم تلاميذ يوحنا

الدمشقي قد لجؤوا في دير القديس سابا إلى استخدام اللغة العربية، فوضع ثيودورس أبو قرة مؤلفاته بالعربية، ولخص ما سمعه من معلمه القديس يوحنا بالعربية أيضاً، ويؤرخ لبداية ترجمة أعمال القديس يوحنا بالقرن التاسع ويعتقد أن هذه الترجمة استمرت حتى القرن الحادي عشر، بمعنى أن رجال الدين المسيحي أقبلوا على مؤلفات الدمشقي في فترة مبكرة، ونهلوا منها ما غذى إيمانهم، وأخذوا عنه أيضاً حججه في حوارياته التي رد فيها على الديانات المانوية واليهودية والإسلام، ثم نشرت بالعربية مقالاته المائة، وانصب معظمها على الإيمان الأرثوذوكسي، وكان ألمع المترجمين في الحقبة الأخيرة في القرن العشرين هو الأرشمندريت أدريانوس شكور (المائة مقالة في الإيمان الأرثوذوكسي)

تتوزع مقالات وأبحاث يوحنا الدمشقي الكثيرة حول أهم موضوعات العصر، فقد تناول بها الفلسفة من عهد منطق الفيلسوف أرسطو، ثم بحث في أمور الديانة المسيحية، وقام بالرد على كتابات معظم المارقين والمنتقدين للإيمان المسيحي، وخصص عدداً من البحوث حول أهم قضايا المسيحية؛ من أمثال مسائل معجزة ميلاد المسيح بدون أب، وبدون دنس، ثم تناول بصورة مفصلة طهر وعذرية مريم، وفند دسائس وردود الطوائف اليهودية ضد السيد المسيح، وتوسع في شرح موت المسيح، وجسده ودمه ومولده، وأكثر من الكتابة حول طهر المريمية حتى اعتبره مؤرخون مسيحيون صاحب العقيدة المريمية، وأفاض في الكتابة عن جمال الإيقونات وقداستها، وكتب حول الموسيقا الكنسية وألف أناشيد خاصة بالأعياد المسيحية والقداسات الخاصة، ونستعرض فيما يلي أهم مؤلفات القديس يوحنا الدمشقي.

يعتبر كتاب «**ينبوع المعرفة**» أهم مؤلفات الدمشقي وعدّه الباحث الإكسرخوس جوزيف نصر الله في الصفحة ١٢٧ من كتاب «منصور بن سرجون» تحفة حقيقية ليوحنا الدمشقي، لأنه عرض فيها العقيدة الكاثوليكية، بعد توطئة فلسفية وتاريخية. وقدم الدمشقي كتابه هذا إلى أخيه بالتبني قوزما

الذي صحبه في دير مار سابا ثم سيم أسقفاً في عام ٧٤٢م. ويعتقد أن كتاب «ينبوع المعرفة» قد ألف بعد عام ٧٤٢م. ويتألف هذا الكتاب من ثلاثة أقسام: في القسمين الأوليين تمهيد فلسفي وتاريخي، وكرس القسم الثالث وهو الأطول لبيان العقيدة القويمة، وفيه يتحدث الدمشقي عن الإله الواحد، وتثليث الأقانيم، وخلق الملائكة والعالم والبشر، ويشرح عقيدة التجسد والعماد والصلب، وضرورة الصلاة باتجاه الشرق وعذرية مريم وإكرام القديسين والإيقونات.

يلاحظ أن الدمشقي قد اعتمد في موسوعته ينبوع المعرفة على كتاب وفلاسفة وقديسين سوريين، لأنه قد أخذ مصادره عن غريغوريوس النيصي ويوحنا الذهبي الفم الأنطاكي وناميسيوس الحمصي وسفيريانوس أسقف جبلة وكيرلس الأورشليمي وأثناسيوس السينائي، ولم يرجع إلى أي كاتب من خارج سورية ومصر باستثناء اعتماده على رسالة للبابا القديس لاوون (الصفحة ١٧٣ المرجع السابق)

وألف الدمشقي أربعة كتيبات إيمانية هي:

١ - **المدخل الأول للعقائد.**

٢ - **في العقيدة الحقيقية.**

٣ - **مبحث في الثالوث الأقدس.**

٤ - **بيان الإيمان القويم وشرحه.**

وتجدر الإشارة إلى أن كتيب الإيمان القويم وشرحه لم يعثر عليه إلا في ترجمته العربية القديمة، وكان عبارة عن خطاب ألقاه الدمشقي يوم سيامته الكهنوتية، ويعود إلى ما قبل سنة ٧٢٦م. ووضع الدمشقي عدداً من المؤلفات الجدلية على صيغة حوارات، انصبت على كشف هرطقات زمانه، مثل الحركات النسطورية والمشيئة الواحدة والماناوية وبدعة محطمي الإيقونات، ووضح بعض النقاط للدفاع عن المسيحية ضد الخرافات الشعبية، وشرح بصورة مفصلة، العقيدة الإسلامية، وقد توسع هنا أيضاً فيما اسمّاه مباحثه

الثلاثة الدفاعية ضد الذين حطموا الإيقونات المقدسة ودعوا إلى الإساءة لها، وقد انتهى من تأليف هذه المؤلفات الجدلية بين عامي ٧٢٦-٧٣٠م.

وخلف لنا الدمشقي **رسالة موجهة إلى اللآرشمندريت جوردانوس ، وقرن هذه الرسالة ببحثين هاجم فيهما أصحاب الطبيعة الواحدة المونوفيزية، وكتب مقالة مختصرة وجهها إلى أسقف شرقي اسمه دارا اليعقوبي تحدث فيها حول الطبيعة المركبة.** وألف الدمشقي **بحثين ضد النساطرة وبحثاً شرح فيه المشيئتين في المسيح** وخاطب فيه أصحاب المنهج اليعقوبي. وتوسع يوحنا الدمشقي في **تفنيد** آراء **الديانة المانوية** التي تألفت من مزيج من المعتقدات المسيحية والوثنية، ونادت بتحطيم الإيقونات، وعارضت السجود للصليب، وتقديس العذراء وتكريم القديسين. ويرى كثيرون أن ما كتبه الدمشقي ضد المانوية على شكل حوار أرثوذوكسي من أجمل ما أنتج هذا المؤلف، لأنه قد ارتفع فيه إلى أسمى الاعتبارات الميتافيزية واللاهوت وقضية العلم الإلهي المسبق، وقضاء الله الأبدي. ويعتقد أن حواريته ضد المانوية قد كتبت فيما بعد عام ٧٤٢م (كتاب منصور بن سرجون لجوزف نصر الله الصفحة ١٧٩).

كتب الدمشقي بعض الردود على الهجوم الإسلامي ضد الثالوث والتجسيد، وكانت كتابات يوحنا الدمشقي في هذا الباب كتابات مؤلف مطلع على الإسلام، ومتعمق في العقيدة الإسلامية. وقد لخص فيما عرضه عن الحجج الإسلامية ما كان قد نشر من مناقشةٍ دارت بين يوحنا الأول بطريرك أنطاكية اليعقوبي، مع الفقيه المسلم سعيد بن عامرٍ في سنة٦٤٤م، كما عرض أيضاً ما دار في محاورة عمرو بن العاص وبنيامين بطريرك الإسكندرية في عام ٦٤٣م، وعقب على ذلك بتوصية المسيحي الذي يرغب في مناقشة المسلمين بضرورة الإعلان في بداية المناقشة، أن كل من يعترف بإلهين معاً هو ملعون، وعليه أن يؤكد أن الله يلد على طريقة البشر. وقد نقل عن الدمشقي كثير من الكتاب المسيحيين من أمثال البطريرك اليعقوبي وإبراهيم البدحالي وبارتيلموس الرهاوي. ونلاحظ أن الدمشقي لم يسفه الآراء الإسلامية، ولكنه صب هجوماً عنيفاً على اليهود وأفعالهم أثناء انتشار الديانة الإسلامية في سورية.

وخص الدمشقي ظاهرة الزهد والنسك والانقطاع عن المجتمع للعبادة **بمؤلف** جميل له، عنوانه **الإيزائية المقدسة**، وبحث في القسم الأول فيه موضوع الإله الواحد المثلث الأقانيم ونور نفوس المؤمنين، وبحث في القسم الثاني منه معرفة الإنسان والأمور البشرية، وتناول في القسم الثالث منه الفضائل والرذائل وقارن بين كل فضيلة ورذيلة تقابلها لذلك دعي الكتاب بالإيزائية المقدسة.

ليوحنا الدمشقي بحث فيما سمّاه **الأرواح الشريرة الثمانية** وبحث آخر بعنوان **الفضائل والرذائل النفسانية والجسدية**، كما أن له بحثاً ثالثاً منفصلاً تناول فيه فترات الصيام المقدسة.

ألف يوحنا الدمشقي شرحاً للإنجيل، وضعه في كتاب واحد أطلق عليه عنوان «**تفسير رسائل القديس بولس**» وكان هذا الكتاب مجرد بحث مبسط نقل حججه عن القديس السوري الأشهر يوحنا الذهبي الفم.

درج الدمشقي على إلقاء **مواعظ** الأحد والأعياد في مدينة القدس وقد جمعت له مواعظه، حيث تبين أنها اعتمدت على تبسيط الحجج وتوضيح سبل الإيمان. وكان الدمشقي يلقيها مباشرة، وكان أهمها ما ارتجله بحماسة ظاهرة ضد أصحاب بدعة تحطيم الإيقونات موضوعه الأحب والأقرب إلى نفسه.

اهتم الدمشقي بالشعر وبأسلوب إلقائه وإنشاده، ويؤكد الباحثون في أشعار يوحنا الكنسية، أن الرجل قد استفاد كثيراً مما شاهده، وسمعه، من أعمال شعراء النقائض العرب، وشعراء الغزل العذري، وكان قد عايش مساجلات شعراء النقائض الأمويين من أمثال جرير والفرزدق والأخطل وذي الرمة وكثير والراعي ونصيب والنابغة الشيباني وغيرهم. ويبدو أن الدمشقي كان ينتشي ويطرب لدى سماع أشعار المدح والغزل والنقائض، وينقل جوزيف نصر الله في الصفحة ١٨٧ من كتابه آنف الذكر أن يوحنا الدمشقي كان في نظر التقليد البيزنطي أفضل من أنشد الشعر، ونقل جوزيف نصر الله أيضاً عن فاسيلييف في كتابه عن تاريخ الإمبراطورية البيزنطية في A.VASILIEV HISTOIRE DE L`EMPIRE BYZANTIN (في المجلد الأول الصفحة ٣٨٧) قوله:

(أناشيد الدمشقي من أرقى شعر الكنائس المسيحية، بعمقها الشعري، وقوة الإيمان المتجلية فيها... لقد بلغت أناشيد الكنيسة بقلم يوحنا أوج ازدهارها وجمالها. لن يوجد بعده كتبة مبرزون في حقل شعر الكنيسة البيزنطية). ونلاحظ أن فاسيلييف قد استخدم مبالغة غير مقبولة في قوله: «لن يوجد بعده كتبة مبرزون في حقل شعر الكنيسة البيزنطية». فقد نفى عن المستقبل الذي لا يعرفه ظهور كتبة مبرزين وذلك من شدة إعجابه بأناشيد الدمشقي، الذي لم يكف مؤرخو كتاباته على الاعتراف بأنه دفاق الذهب أو أنه شبيه بنهر بردى الجميل.

وتنسب إلى الدمشقي أيضاً بعض الكتب عن المنشدين وأشعارهم وأنظمة التلحين في إنشادهم مثل كتاب «**الأكتوئيخس**» وقد ادعى بعض الباحثين في تراث الإنشاد الطقسي المسيحي أن هذا الكتاب بكامله من تأليف وتلحين يوحنا الدمشقي، وزاد باحثون آخرون فنسبوا إلى الدمشقي حفلات إنشاد وموسيقى لمعظم الأعياد والأيام المسيحية (الصفحات من ١٩٠ إلى ١٩٦ من كتاب «منصور بن سرجون» المرجع السابق).

ولأن القديس يوحنا الدمشقي قد ألف في موضوعات متنوعة، وخلف لنا الكثير من الكتابات، فقد نسبت إليه العديد من المؤلفات التي لا علاقة له بها، وقد وضح عدد من الباحثين ونشروا لوائح لرسائل وخطابات وكتيبات نسبت للدمشقي دون أن يكون له علاقة بها، ونحيل القارئ إلى اللائحة التي نظمها جوزيف نصر الله في الصفحات ١٩٨-١٩٩-٢٠٠-٢٠١-٢٠٢ عما نسب إليه ويبدو أن كل بحث إشكالي حول المسيحية يريد له صاحبه أن يكون موضع اهتمام وحفاوة فكانت أسهل الطرق لذلك هو نسبه إلى القديس يوحنا الدمشقي كمؤلف له، ونذكر من باب الطرفة أن أحد الكتبة قد وضع رسالة حول **شهداء عمورية** موضوع قصيدة الشاعر العباسي أبي تمام والتي مطلعها:

السيف أصدق أنباءً من الكتبِ   في حده الحد بين الجد واللعبِ

على حياة يوحنا الدمشقي الذي عاش فيما بين(٦٥٥-٧٥٠م) ومابين تاريخ كتابات يوحنا الدمشقي وحادثة مدينة عمورية التي أحرقها المعتصم بالله، الذي حكم في العصر العباسي فيما بين(٨٣٨-٨٤٢م).

وفي مجال الموسيقا يعتبر الدمشقي واحداً من أهم مناهل الموسيقا للكنيسة الشرقية، وهو المؤلف والملحن الموسيقي الذي اخترع الكتابة الموسيقية التلحينية المعروفة بالكتابة المربعة، كما أدخل الدمشقي بعض العلامات والتلحين المعتمد على النغم الطويل الفخم. وكانت العلامات الموسيقية في الكنيسة تسع عشرة علامة فصارت خمس وعشرين، أي بزيادة ست علامات، وقسم العلامات الموسيقية إلى فئتين: علامات الصوت والعلامات الخرساء. (الصفحتان ١٩٦-١٩٧ من كتاب «منصور بن سرجون»).

ويجب الانتباه إلى ما سقناه آنفاً من أحكام على موسيقا الدمشقي لا تفي الرجل حقه، لأنه تربى في البلاط الأموي، واستمع طويلاً إلى الموسيقا الحجازية الواردة من الصحراء، كما استمع أيضاً للأنغام العذبة، التي رفدت الموسيقا العربية من بلاد فارس، وانطبعت موهبة الدمشقي بما اسمّاه مؤرخو الموسيقا بالعبقرية الموسيقية السورية، واستطاع أن يوظف ما أخذه عن تلحين الحجاز والموسيقا الفارسية والأنغام المتنوعة في سورية الحضارة وأن يقدم للكنيسة الشرقية كنوزاً ثمينة عاشت عليها الكنيسة الشرقية والتلحين فيها قروناً طويلة. وما تزال العديد من الكنائس السريانية في المنطقة الرافدية وفي الأراضي الأرمنية وفي سورية وروسيا واليونان تردد بعض أناشيد واحتفالات كنسية من تأليف وتلحين دفاق الذهب العظيم.

لم يتطور موقف الكنيستين الشرقية والغربية من احترام وتقديس الصور الوجهية، هذا مع شيء من التجاوز، أدخلته الحركتان البروتستنتية في ألمانيا والأنجليكانية في بريطانيا. وكان لآراء يوحنا الدمشقي القول الفصل في هذا الموضوع. ونحن نصدر هذه الأحكام مستندين إلى المصادر الكنسية الموزعة في الوقت الحاضر بين مكتبة الفاتيكان والمكتبة الوطنية في باريس

ومكتبة أثينا، ونعترف بأن الأبحاث الموضوعية لم تتلمس حتى الوقت الحاضر جميع المخطوطات والمطبوعات والمدونات التي مازال قسم كبير منها مغلقاً ومدفوناً في الزوايا والرفوف المغبّرة.

ونختم بحثنا بالقول إن يوحنا الدمشقي الذي نقلت رفاته في القرن الثالث عشر إلى القسطنطينية لتوارى الثرى في كنيسة الشهداء مع أهم مفكري العهد البيزنطي قبل القرن الثالث عشر، عبقرية فذة تدفقت عطاياها بغزارة في دمشق وفي دير مار سابا وفي كنائس القدس، وكانت غزيرة التحف والروائع الجميلة والمواعظ الحكيمة، وقدمت للإنسانية فكراً فلسفياً وجمالياً ونقدياً بالغ الأهمية وبأسلوب سهل وواضح وجميل.

تشغل مؤلفات يوحنا الدمشقي ثلاثة مجلدات من مجموعة آباء الكنيسة (من المجلد ٩٤ إلى المجلد٩٦) وكان عدد من الباحثين الغربيين قد اشتغلوا في متابعة مؤلفات هذا المفكر الموسوعي، وتحري تبويب موادها.

وأول مجلد وضع باللاتينية ترجمه عن اليونانية ونشره جاك لوفيفر في باريس في سنة ١٥٠٧م. وفي سنة ١٥٤٦م نشر هزي غرافيوس مؤلفات الدمشقي في مدينة كولونيا الألمانية، وظهرت طبعة أخرى في باريس في عام ١٥٧٧م.

أصدر لوكويان أول طبعة كاملة لمؤلفات الدمشقي في باريس في عام ١٧١٢م في مجلدين (الصفحة ٢٠٣ من كتاب جوزف نصر الله «منصور بن سرجون»). ثم تم العثور على مؤلفات جديدة ليوحنا الدمشقي ونشرت في كتب متفرقة.

وبسبب من تواضع العالم استغل بعض الكتبة بعض جمله التي قال فيها: «لن أتفوه بما عندي، بل أكتفي بأن أجني، على قدر ما أستطيع، مما قاله المعلمون العظام، وأعرضه بإيجاز..» وعلقوا على ذلك التواضع وعمموا انتقادهم فجاهر البعض بالقول: «إن يوحنا ما هو إلا جامع آراء وكتابات». والحق يقال إن الدمشقي قد قال ما قاله آنفاً بصدد استعراضه

لآراء بعض المعلمين المسيحيين الأوائل في قضايا الواجبات الدينية وشروحها، لأن تلك الواجبات هي عناصر طالما كتب فيها وتم استعراضها قبل كاتبنا، ولكن جهود الدمشقي في حواراته الفلسفية وردوده ومعظم مؤلفاته تأخذ طابعاً إبداعياً يقوم على جهود المؤلف، ومواهبه الأدبية والفكرية، وثقافته الواسعة التي يحسن استغلالها، وإضافة آرائه الخاصة عليها. وقد علق الباحث الكنسي جوزف نصر الله، على هذه التهم الظالمة للعبقري مجرى الذهب وملفان الكنيسة بقوله:

«لا تقل كتابات القديس يوحنا الدمشقي في مجال دفاعه عن الإيمان والمواعظ عن الابتكار والطرافة، وترتفع إلى سويات تأليف الآباء الآخرين المماثلة، كان الدمشقي صاحب جهد عبقري عظيم» (الصفحة ٢٠٥ من كتاب جوزف نصر الله «منصور بن سرجون»).

لابد في النهاية من الحديث عن موضوع بالغ الأهمية في فكر يوحنا الدمشقي، ونقصد به مفهومه عن القدر والجبرية، فقد كتبت آراء متناقضة حول هذا الموضوع، وتبين أن تأثير الدمشقي على مدارس الفلسفة الإسلامية واضح المعالم، وبصورة خاصة ما نقل عنه وعن تلميذه أبي قرة، فقد ثبت أن جوانب واسعة من آراء المعتزلة العباسيين تذكر بآراء الدمشقي في صفات الخالق والخلق وأزلية كلمة الله، حتى بلغ الأمر بالعديد من دارسي فكر الدمشقي إلى القول: «لقد كان الدمشقي في أساس تكوين اللاهوت الإسلامي» (الصفحة ٢٢٢ من كتاب جوزف نصر الله «منصور بن سرجون»). كما كان في أصل الحركة الفلسفية الإسلامية بشكل عام، فدرس العقيدة المحمدية دراسة منطقية، وأفاد الجدل الإسلامي إفادة مباشرة، حتى قال أيضاً ميغيل أسن بلاسيوس الباحث الإسباني: «إن فلسفة الإسلام ولاهوته مرتبطان ارتباطاً فعلياً بالفكر الكلاسيكي والمسيحي. وكان يوحنا الدمشقي وتلميذه أبو قرة آخر أضواء اللاهوت البيزنطي، كما كان من مدربي اللاهوتيين المسلمين في الشرق ومعلميهم» (الصفحة ٢٢٣ من كتاب جوزف نصر الله «منصور بن سرجون»).

وقد قال المفكر المسيحي السوري المعاصر الاكسيرخوس جوزيف نصر الله أيضاً في الصفحة ٢٢٢ من كتابه السابق «مهد القديس الدمشقي لمفكري الإسلام للاطلاع على الفلسفة الأرسطوطالية.. وتميز صفات الله والخلق أو أزلية كلمة الله».

لقد نهل الدمشقي مباشرة من الفلسفة اليونانية بشكل عام ومن فكر الأفلاطونية المحدثة بشكل خاص، في موضوع الجسد والروح، والصورة الأزلية والماهية المحدثة، وعرض ذلك كله في مناقشاته وحواراته اليومية مع الشعراء والمفكرين العرب الذين كانوا لا يستغنون عن البلاط الأموي وعن نظارة بيت المال ودواوين جند البر وقباطنة البحر.

صحيح أننا لا نملك في الوقت الحاضر مؤلفات بعينها وضعها الدمشقي بالعربية، اللهم إلا بعض المواعظ، ولكن الإنتيليجانسية العربية الطالعة في الشطر الأول من العهد الأموي كانت قد أتقنت فهم اللغة اليونانية، وتعرفت على المؤلفات السريانية التي كتبت بها حوارات أفلاطون ومقالات أرسطو وأفلوطين وكثيرين من الرواقيين والسفسطائيين، لذلك نهل هؤلاء مباشرة من علم وثقافة يوحنا الدمشقي ومريانس أستاذ خالد بن يزيد وأثناسيوس الرهاوي أستاذ عبد العزيز بن مروان والد الخليفة عمر بن عبد العزيز، وقوزما الصقلي أستاذ الدمشقي وفيتيون النسطوري الباحث المشهور. وكان آباء الكنيسة ورهبانها لا يعيشون في الهضاب الثلاث في سورية فقط؛ في الهضبة البيضاء غربي حلب، بين حلب وأنطاكية، وهضبة جبل الزاوية ووادي نهر العاصي، والهضبة السمراء في جنوبي سورية في حوران.

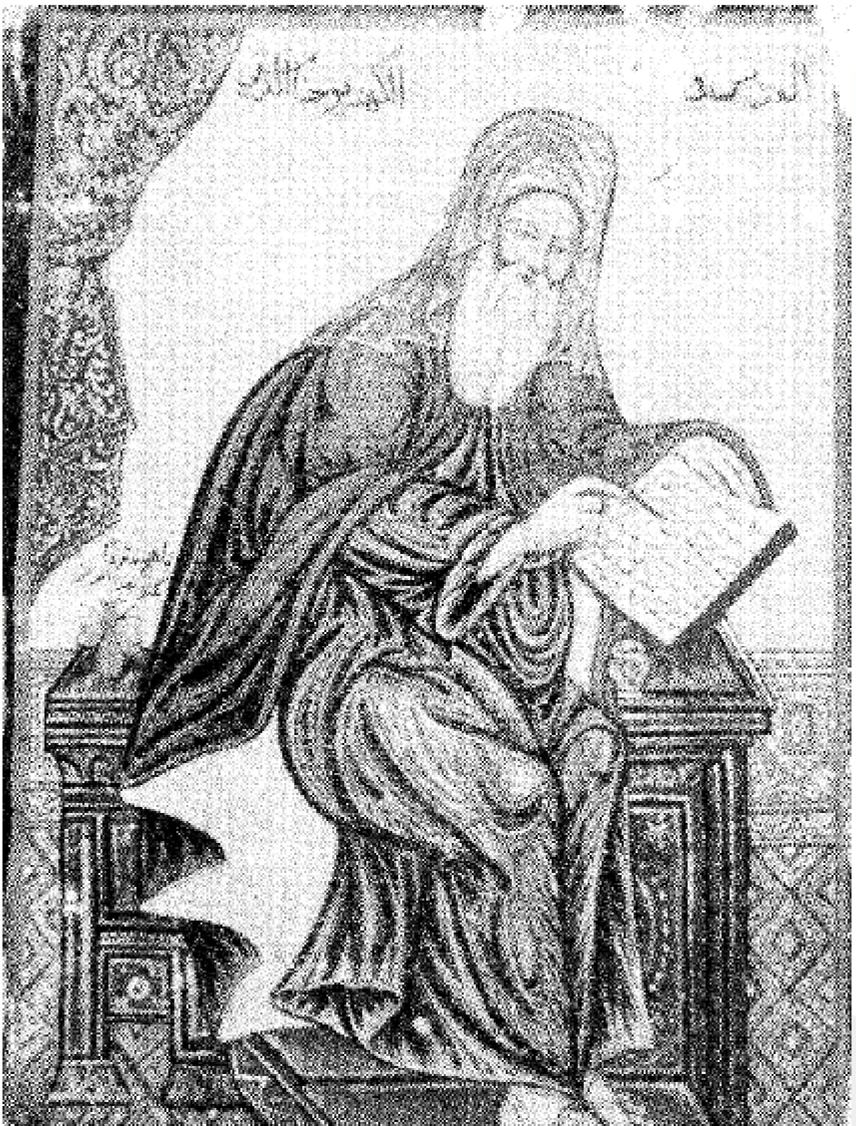
لقد كانت المدن السورية مع أريافها موطناً لهؤلاء المثقفين المسيحيين الذين يتكلمون اليونانية والسريانية، لذلك نرى أن على القارئ العربي التشديد على أهمية التأثير الفلسفي اليوناني المباشر الذي رشح من كتابات يوحنا الدمشقي وثيودورس أبو قرة، وساهم في نشوء كثير من الحركات الفلسفية الإسلامية وخاصة فلسفة المعتزلة والقدريين.



إيقونة للقديس يوحنا الدمشقي من مدرسة القدس من القرن التاسع عشر(٢٨x٣٩ سم)
كتب بالعربية: «إن الأب الذي هو أزلي غير مولود قد ولّد من ذات جوهره شعاعاً
غير منقطع، أعني الابن نوراً من نور واحد الروح بطريقة انبثاقية
نوراً مساوياً بالقدرة والكرامة»



إيقونة للقديس يوحنا الدمشقي من مدرسة القدس في القرن التاسع عشر (٢٧×١٩,٥سم)
كتب بالعربية: «إن الأب الذي هو أزلي غير مولود قد ولّد من ذات جوهره شعاعاً غير منقطع، أعني الابن نوراً من نورٍ واحد الروح بطريقة انبثاقية نوراً مساوياً بالقدرة والكرامة»



إيقونة للقديس يوحنا الدمشقي

تصوير نعمة ناصر حمصي (٣٩,٣×٢٧,٤ سم) الإيقونة مزينة بالكتابة العربية.



إيقونة للقديس يوحنا الدمشقي (٣٢×٢٦,٨ سم)
من تصوير نيقولا ثيودوري القدسي كتب فيها:
«نؤمن بأب واحد ابتداء الكل وعلته غير مولود من أحد لم يزل وحده حالياً من علة وغير مولود من أحد صانع البرايا كلها أب بالطبع لابن واحد وحده ومبرز الروح القدس.»



إيقونة للقديس يوحنا الدمشقي

تحمل كتابتين بالعربية واليونانية (١١٨×٧٨سم) من مدرسة القدس للمصور نقولا ثيودوري



القديسان يوحنا الدمشقي وبربارة من تصوير
إبراهيم مهنا وجريس إبراهيم زوانة (٤٥×٤٠,٦سم) تعود إلى القرن التاسع عشر.

أعلام النقد الفني

القديس يوحنا الدمشقي

مراجع البحث

١ - منصور بن سرجون المعروف بالقديس يوحنا الدمشقي، تأليف جوزف نصر الله، ونقله بتصرف للعربية أنطوان هبّي، منشورات المكتبة البوليسية، ١٩٩١م.

٢ - موسوعة سورية المسيحية في الألف الأولى الميلادية، المجلد الخامس- سورية الجنوبية، متري هاجي أثناسيو، دمشق ١٩٩٧ م.

٣ - موسوعة الإيقونات السورية - إيقونات دمشق- المجلد الأول، متري هاجي أثناسيو - سمير أنطوان خياطة، دمشق ٢٠٠٢ م.

٤ - تاريخ الكنيسة الشرقية، ميشيل يتيم - أغناطيوس ديك، منشورات المكتبة البوليسية في حريصا، ١٩٩١ م.

٥ - BYZANTINE ART, BY DAVID TALBOT RICE, A PELICAN BOOK, 1962

٦ - ART IN THE HELLENISTIC AGE, BY J.J.POLLITT, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS 2000.

جورجو فاساري

حياة أفضل المعماريين والمصورين والنحاتين الإيطاليين
مقدرة كما وضعها جورجو فاساري مصور ومعمار أريزو

طفولة الفخاري جورجو GIORGIO VASARI

ولد جورجو فاساري بمعنى الفخراني (أي صانع الفخار وبائعه) في عام ١٥١١م في بلدة أريزو AREZZO، الواقعة في سهل توسكانية الخصب، وكانت أريزو وسهل توسكانية تابعين لجمهورية فلورنسة. وكانت بلدة أريزو مدينة صغيرة ومرتعاً لفلاحي سهل توسكانية الخصب، حيث تشتد حاجة الناس في هذه المنطقة لجرار الفخار من أجل الماء والزيوت والدبس والخمر، لذلك عرفت أسرة جورجو الكبيرة واشتهرت بصناعة وتجارة الأدوات الفخارية. والفخار بالإيطالية الحديثة كما هو في اللاتينية القديمة فاسارو VASARO وفاسايو VASAIO في حالة الرفع ثم يصبح فاساري VASARI في حالة الإضافة.

وكانت أسرة فاساري VASARI أو الفخاريين من الأسر الكبيرة والمتعاضدة، ولكن أفراد الأسرة لم يكونوا من الأثرياء، أو أصحاب الجاه، بل كان أنطونيو ANTONIO والد جورجو، يعيش مع أسرته في ضائقة تكاد لا تنفك، فكان طموحه أن يتخلص من ضائقته بشكل أو بآخر، لذلك وجد في ميل ابنه جورجو إلى استخدام قطع الفحم والرسم على الجدران والصخور والأوراق القليلة أملاً بعيداً في خلاص الأسرة، ولا سيما بعد أن جاء ابن عم جد جورجو إلى منزل أنطونيو، وراح يشذب خطوط الطفل جورجو، وأعطاه الدروس الأولى في الرسم، ولم يكن هذا الشيخ المسن لوقا سينوريللي LUCA SIGNORELLI فناناً، وإنما كان يحسن الرسم بالخطوط السريعة، وكان يرى أن من واجبه أن يعين حفيد ابن عمه الذي أبدى ميلاً واضحاً إلى الثقافة، والعبث بالأقلام والبحث، وحفظ الشعر، لذلك قدم له العم لوقا النصح والنموذج الجيد، ووجهه لحفظ الشعر الكلاسيكي القديم، ونسخ لوحات الكنائس.

لم يكتف الأب أنطونيو بهذه التوجيهات، بل أقبل على تحفيظ ابنه مقاطع طويلة من ملحمة الرومان المشهورة المعروفة بالإنيادة AENEID للشاعر فيرجيل VIRGIL، ثم أخذ الطفل إلى كنائس البلدة ووضعه أمام إيقوناتها ولوحاتها الدينية، فأقبل الصغير على نسخ أهم تلك اللوحات، وراح يستعمل الألوان والخطوط بجرأة أثارت اهتمام أفراد أسرة الفخاريين والذين كانت موهبة التصوير طارئة بينهم.

حدث عندما بلغ الطفل جورجو التاسعة أن حملت أنباء من روما إلى بلدة أريزو، أن ممثل البابا الجديد، كليمنت السابع CLEMENT VII، المسمى الكاردينال سيلفو باسيريني CARDINAL SILVIO PASSERINI كان في طريقه إلى مدينة فلورنسة، لاستلام الحكم في هذه الجمهورية، بعد أن رجحت كفة إسبانيا على فرنسا بدعم من البابا كليمنت السابع الفلورنسي الأصل، والذي كان ابناً للدوق لورينتسو دي ميدتشي LORENZO DE MEDICI الأمير الفاخر MAGNIFICCO لمدينة فلورنسة وريفها.

انتهز انطونيو فاساري فرصة مرور الكاردينال سيلفو باسيريني ووقوفه في أريزو للاستراحة والتكريم، فعمد إلى تقديم ابنه جورجو الموهوب، وكان جورجو يومها في التاسعة من عمره كما أسلفنا، فوقف الصبي أمام الكاردينال الضخم وألقى بصوت عال مقاطع طويلة عن ظهر قلب من إنيادة فيرجيل، وتغنى بأمجاد الرومان القدامى، ثم طرحت أمام الكاردينال أعداد من رسوم وصور جورجو فاساري التي نسخها عن لوحات الكنائس، كما أُعْطِي الصبي قطعة من الفحم، فراح يخطط بها بجرأة أمام عيني الكاردينال الذي سر بما شاهده، وسمعه، وبصورة خاصة عندما روى الأب أنطونيو حالته الفقيرة، وتحمله لأجور معلم فرنسي لتدريب ابنه، وكان المعلم الفرنسي كوغليلمو دا مارسيليا CUGLIELMO DA MARSIGLIA حاضراً، يتفاخر بخبرته في التعليم، فأمر الكاردينال باسيريني أن يُحْمَلَ معه جورجو ووالده إلى فلورنسة، ليتابع دراسته هناك، على يدي النحات الأعظم ميكيل آنجلو MICHELANGELO (١٤٧٥-١٥٦٤م). ولسوء حظ الفنان جورجو الصغير، كان البابا قد أمر بنقل ميكيل آنجلو إلى روما للعمل بالفاتيكان. فكانت خسارة جورجو الصغير بالغه فلطالما كان قد سمع بالمعلم العظيم ميكيل آنجلو كمصور مبدع، قوي الخط، متين التكوينات، ولطالما حلم أيضاً بالنحت على

الرخام في حضرة النحات الكبير ميكيل آنجلو وتحت إشرافه، ونجد أنه لا بد من أن نستخدم العبارة التي أطلقها مؤرخو عصر النهضة على فاساري بقولهم: «جورجو فاساري الذي رفع ميكيل آنجلو إلى مصاف الأصنام التي تعبد وكان من المؤمنين به»MICHELANGELO IDOLATORS. وصل جورجو فاساري إلى فلورنسة، وضُم إلى تلاميذ المعلمين آندريا ديل سارتوANDREA DEL SARTO وباكو باندينيللي BACCIO BANDINELLI المعلمين اللذين حلا بدلاً من ميكيل آنجلو.

أخذ جورجو عن مُعَلميه القواعد الشائعة في التصوير والنحت والعمارة، وقفز بسرعة إلى صفوف المتدربين المبرزين، ولكنه لم ينس الفنان الكبير ميكيل آنجلو، الذي جاء يحلم بالدراسة على يديه. ولم تكن خسارته في انتقال ميكيل آنجلو إلى روما وحدها ما هز كيان الصبي، بل توالت عليه النكبات والكوارث حتى حولت حياته في فلورنسة إلى جحيم قاس، فقد عانت مدينة فلورنسة من أكبر كارثتين في تاريخها عندما جاء الطاعون وأخذ مع من أخذه والده أنطونيو، وترك للشاب أسرة كبيرة غريبة الأهل والدار، ولا معيل لها سواه. ثم قامت ثورة شعبية ضد أسرة ميدتشي واغتيل الدوق أليساندرو دي ميديتشي ALESSANDRO DI MEDICI في عام ١٥٣٧م وكانت المدينة قد طوقت، وحوصرت لفترات طويلة لذلك سجل جورجو فاساري في مذكراته فيما بعد:

«لقد وجدت نفسي وقد خطفت كل آمالي مني... لذلك أجدني وقد صممت على ألا أفتش عن الثروة في بلاط الدوق، وإنما سأبحث عن رزقي وحدي من خلال تنفيذ الأعمال الفنية. لقد كان بمقدوري أن أحصل على مكانة لي مع الدوق الجديد كوزيمو دي ميدتشي COSIMO DE` MEDICI» (الصفحة ١١ من مقدمة كتاب حياة الفنانين لفاساري منشورات بينغوين للأعمال الكلاسيكية).

أقبل جورجو فاساري على استلام طلبات التصوير للكنائس والبلديات وبيوت الأثرياء، وشكل جماعة لتنفيذ المهام، وطارت شهرة فاساري في فلورنسة وما حولها، حتى قام الدوق كوزيمو دي ميديتشي، باختيار فاساري ورفاقه لتشييد قصر فيكو PALAZZO VECCHIO، ولم تتوقف طلبات دوقية فلورنسة من فاساري فيما بعد، فنفذ لها أعمالاً أخرى صغيرة وكبيرة، وكان

أهمها ما عمله كمعمار فشيد قصر أوفيتسي UFFIZI PALACE وضريح ميكيل آنجلو في كنيسة سانتا غروتشي SANTA CROCE، كما نفذ لوجي LOGGIA في مدينته أريزو AREZZO وشيد وزخرف قصر الفرسان في مدينة بيزا PALAZZO DEL CAVALIERI AT PISA. وتكللت مشاريع جورجو فاساري في مجال العمران والبناء والزخرفة بالنجاح الكبير.

أقبل فاساري على تنفيذ لوحات الفريسك، فنفذ مجموعة كبيرة منها حيث بدأ بفريسكات قصر فيكو، ثم انتقل إلى لوحة قاعة كانسيليرينيا SALA DELLA CANCELLERINIA في قصر سان جورجو PALAZZO SAN GIORGIO في روما، ونفذ مجموعة من لوحات الفريسك للبابا بيوس الخامس PIUS V في قاعة ريجا في الفاتيكان SALA REGIA VATICAN. وكثرت مهام فاساري في روما ونجح العديد منها، وأصبح معروفاً أن جورجو فاساري معمارٌ جيد، ومصور كبير، ولكن حساد الرجل كثروا مع زيادة أعداد المهام التي أوكلت إليه، ويبدو أن ميكيل آنجلو لم يرض كثيراً عن لوحات فاساري فروى أحد حساد فاساري الحادثة التالية:

كان فاساري يتفاخر بأنه من معجبي وعشاق ميكيل آنجلو وفنه وإن بينه وبين المعلم الكبير ميكيل آنجلو مودة وصداقة، ولكن ميكيل آنجلو شاهد بعض لوحات الفريسك التي نفذها فاساري في روما، فسأل عن اسم الفنان الذي اشتغلها فذكر له أن اسمه فاساري، وهو شاب صغير، فعلق ميكيل آنجلو: «هذا واضح من الفريسكات».

وقد علق تشيليني CELLINI على هذه الحادثة بالإشارة إلى أنه قد تبين جلياً أن ميكيل آنجلو الذي يدّعي فاساري أن ميكيل آنجلو يعرفه، لا يعرفه من ناحية ولا يحترم أعماله من ناحية أخرى، فقد قال ميكيل آنجلو بوضوح إنه قد تأكد من الفريسكات الضعيفة أنها من أعمال مصور صغير وغير ناضج..!

كان فاساري حريصاً منذ يفاعته على جمع قصاصات يكتب عليها بعض المعلومات عن الفنانين الذين كان يلتقي بهم ولأول مرة، وكان يجمع القصاصات، ويضعها مع بعض المسودات التي يعثر عليها هنا وهناك،

ويخزن ذلك كله في مصنف، كان قد كتب عليه دفتر التصاميم أو دفتر الرسومLIBRO DI DISEGNI. وبدأ هوايته بالتصنيف والجمع، ثم تحول إلى الإكثار من الكتابة ووضع التعليقات على حياة الفنانين، وأهم ما يسمعه ويتأكد منه عن سيرهم، وأصبح جورجو فاساري لا يحل في مكان، إلا إذا كان مسلحاً بدفتر تصاميمه الذي يفتحه مرة بعد مرة ليعرض منه بعض الدراسات أو ليقرأ منه ويضيف إليه بعض الملاحظات.

في عام ١٥٤٦م جاءت لفاساري فرصته الذهبية، عندما كان في مدينة روما، يزخرف قصر كانسيليريا CANCELLERIA للكاردينال فارنيسي CARDINAL FARNESE، وكان الكاردينال يستضيف في كل مساء مجموعة من الكتاب والفنانين والشعراء على مأدبة عشاء، يقيمها في القصر الذي يعمل به فاساري، وأتيح لفاساري أن يحضر جلسات العشاء الطويلة، ويستمع للندوات التي كانت تعقد خلال ذلك. وكان ألمع أقطاب ندوات قصر الكاردينال فارنيسي هم الشاعر فرانشيسكو ماريا مولتزا FRANCESCO MARIA MOLZA والأديب المترجم هانيبعل كارو ANNIBALE CARO. وكاتب السير التاريخية وصاحب متحف الأعمال الفنية باولو جوفو PAOLO GOVIO.

دارت ندوة تلك الأمسية حول افتقاد باولو جوفو للكثير من المعلومات عن الفنانين الذين يجمع أعمالهم (الصفحة ١٣ من مقدمة كتاب حياة الفنانين) فعرض فاساري دفتره المشهور الذي كان يتأبطه، وقرأ فاساري بعض معلوماته الموثقة وعرض بعض المسودات، فطرح هنا الكاردينال فارنيسي ضرورة أن يعمل فاساري كمساعد للكاتب باولو جوفو، ويقوم بجمع المعلومات عن جميع الفنانين والكتّاب الذين يؤلف جوفو أحداث حياتهم، وأثنى الكاردينال ثناءً كبيراً على جورجو فاساري ودفتر التصاميم، وطالبه أن يتوسع في هذا الأمر، وينصرف له. لذلك أرخ جورجو فاساري هذه الحادثة في دفتره وعمد إلى القيام بجمع كل ما يعثر عليه عن حياة الفنانين، وانصرف هذا المهتم بجد لمهمة تحضير مواد كتاب (حياة الفنانين)، وكان ذلك في عام ١٥٤٦م.

في الحقيقة فإن هذه الحادثة قد لعبت دوراً بالغاً في مستقبل عمل فاساري، لأن الأخير قد عكف على جمع المعلومات، وحفظها على أمل أن يطلبها منه جوفو، ولكن الأخير نسي الأمر برمته، وبقيت المعلومات مع فاساري، ليستفيد منها في مؤلفه المقبل، وليكون هذا المؤلف (حياة الفنانين) واحداً من أهم ما كتب في تاريخ السير الفنية، وفي تاريخ حياة فناني عصر النهضة وبدايات عصر الباروك BAROQUE، ثم ليكون كتاب «حياة أفضل المعماريين والمصورين والنحاتين مقدرة كما وضعه جورجو فاساري مصور ومعمار أريزو» أهم انجاز في حياة الناقد الفني جورجو فاساري.

إن من يطالع كتاب فاساري (حياة الفنانين) يضطر إلى الاعتراف بأن ما ساقه شيليني حول لجوء جورجو فاساري إلى شيء غير يسير من المبالغة والكذب في بعض الأحيان، ليثبت معرفته في أشياء يجهلها، أو ليؤكد معاينته للأشياء التي لم يطلع عليها، فعندما كثر لغط الناس عن رائعة ليوناردو الجوكندة أو مونا ليزا، كتب فاساري مادة مطولة عن ليوناردو دا فنتشي تحت عنوان حياة ليوناردو دا فنتشي LEONARDO DA VINCI المصور والنحات الفلورنسي فيما بين (١٤٥٢-١٥١٩م) حشد بها ما يعرفه وما لا يعرفه عن هذا الفنان الكبير، وكان من أهم معارفه أنه أورد في الصفحة ٢٦٦ من كتاب حياة الفنان ليوناردو دافنتشي، أن ليوناردو «اضطلع بمهمة لفرانشيسكو ديل جوكوندو FRANCECCO DEL GIOCONDO التاجر الفلورنسي الثري، نفذ بها وجهية لزوجته مونا ليزا MONA LISA الجميلة. واشتغل بهذه اللوحة مدة أربع سنوات، ثم تركها دون أن يكملها؛ وإنها في الوقت الحاضر في حوزة ملك فرنسا فرانسيس FRANCIS، وموجودة في فونتانبلو FONTAINBLEAU. وإذا رغب أحد الناس أن يرى إلى أي مدى يكون الفن مخلصاً في نسخه للطبيعة، فإن بإمكان هذا الإنسان أن يعاين ذلك في هذه الوجهية؛ فقد أعاد ليوناردو تصوير كل التفاصيل الحية بشكل بديع. ووضع في العينين إشراقتيهما وجعلهما دعجاوين، وصور حولهما الأهداب، وكل تلك البقع الوردية واللؤلؤية التي يحتاج تصويرها إلى رقة فائقة في التنفيذ، وكان الحاجبان طبيعيين بشكل كامل، يزدادان كثافة في أحد الأماكن ويكونان رقيقين في مكان آخر، كما صور حفر الجلد أيضاً، وصور

الأنف برقة فائقة وجعل المنخارين الأحمرين ناعمين، كما يكونان في الواقع الحي، ووصل الفم بخلايا اللحم في الوجه بواسطة شفتين حمراوين، حتى بدا ذلك كله وكأن اللحم حي وليس مصوراً. ويقسم من يشاهد حنجرة المرأة عن قرب أن خلجات القلب تضرب الدم فيها. وقد صورت هذه اللوحة، حسب أسلوب يكشف الستار عن أكثر الفنانين ثقة بالنفس والصنعة - وأقول هذا دون النظر إلى اسم الفنان - وأؤكد أن من يرى هذه اللوحة يمسك قلبه بيده من القنوط في عدم قدرة أي فنان آخر على المنافسة» (الصفحة ٢٦٦ من كتاب حياة الفنانين).

لقد وضع فاساري الفقرة السابقة ضمن ما أورده من معلومات مؤكدة عن مشاهداته لأعمال ليوناردو، وحفظه لمحتوياتها، ولدى العودة إلى سيرة حياة الفنان الكبير ليوناردو دافنتشي، نجد أن ليوناردو قد أخذ في عام ١٥٠٣م التكليف بتصوير وجهية لزوجة التاجر فرانشيسكو ديل جوكوندو FRANCESCO DEL GIOCONDO، واسمها مونا ليزا MONA LISA واستغرق عمل ليوناردو في وجهية الجوكندا أربع سنوات، وكانت هذه السيدة الجميلة في السادسة والعشرين من عمرها، ويرجح أن يكون ليوناردو قد استوفى أجرها كاملاً أو ناقصاً، باعتبار أن العمل لم يكتمل وكان خاضعاً لتجارب أجراها الفنان في خلفية اللوحة وفي الوجه، فقد حمل الفنان هذه اللوحة معه إلى ميلانو وإلى قصر كلو CLOUX في جنوب فرنسا، قريباً من مدينة أمبواز AMBOISE، حيث كان يقيم الملك فرانسيس الأول FRANCIS I وحاشيته، ولم تعد هذه اللوحة إلى فلورنسة بعد أن خرجت من الأراضي الإيطالية، فقد باعها ليوناردو للملك الفرنسي بـــ ٤٠٠ دوقة قبيل وفاته.

إن من يعود إلى ما رواه جورجو فاساري عن لوحة الجوكندا يقع على مفارقة طريفة فحواها أن فاساري قد وصف وجهية الجوكندا كما ظن أنها قد أصبحت وطبقاً لوجوه الجميلات في فلورنسة، في حين أن ليوناردو قد طور وجه هذه السيدة وأعطى للحاجبين زي العصر، حيث كانت الجميلات في ميلانو وفي البلاط الفرنسي يقمن بنتف حواجبهن نتفاً كاملاً، وهذا يؤكد أن جورجو فاساري الذي قام بوصف الجوكندا دون أن يشاهدها، قد اختلق هذا الكلام بمجمله، واعتمد على تضليل القارئ الذي ربما حسب أن فاساري قد سافر إلى ميلانو أو زار قصر

كلو في فرنسا، واطلع على اللوحة، وقد أخذت هذه السقطة الكبيرة على فاساري الذي نظن أنه قد تورط بها نتيجة مشاهدته نسخ الحفر أو وجهيات تلامذة ليوناردو، وبعض الفنانين الآخرين الذين نسخوا بعض الوجهيات الشبيهة بالمونا ليزا أو الوجهية العارية المشهورة باسم المونا فانا MONNA VANNA والتي أطبقت شهرتها على القرن السادس عشر، وكانت وجهية عارية ولا علاقة لها بليوناردو، واخترع حكايتها بعض الكتّاب الفلورنسيين المعادين لليوناردو.

ويبدو أن حكاية الجوكندا في معظمها اختلقها فاساري إذ ليس في أيدينا غير روايته عن هذه اللوحة وقد تمكن مؤرخو الفن من وضع سير أخرى للجوكندا حتى أصبح لدينا في الوقت الحاضر مجموعة من القصص المختلفة عن الشخصية الأساسية التي صورها ليوناردو.

فقد ذكر المؤرخ آدولفو فينتوري ADOLFO VENTURI أن السيدة التي صورها ليوناردو في وجهية المونا ليزا هي السيدة كوستانتسا دافالوس COSTANZA D`AVALOSS وهي دوقة فرانكافيللا DUCHESS FRANCAVILLA، وتظهر في اللوحة وقد وضعت نقاباً أسود على رأسها كعلامة لوفاة زوجها قبل فترة قريبة.

وأكد ناقد آخر أن السيدة الغامضة في وجهية الجوكندا قد صورها ليوناردو للأمير جوليانو دي ميديتشي GIULIANO DE MEDICI، وكانت هذه المرأة إحدى عشيقات الأمير، وهي سيدة من مدينة نابولي. وحدث خلال هذه الفترة أن الأمير قد خطب الأميرة فيليبيرتا صاحبة مقاطعة سافوي PHILIBERTA OF SAVOY، وبعد أن تطورت اللوحة، تركها الأمير في حوزة الفنان، لأنه لم يعد يرغب بالاحتفاظ بها بعد خطبته الرسمية، ثم عاجله القدر فتوفي، وخلف هذه الوجهية لدى مصورها، وادّعى آخرون أن المونا ليزا هي صورة وجهية لرجل، وقد تخفى في هذا الشكل (الصفحة ٣٣ من كتاب THE LIFE AND TIMES OF LEONARDO للمؤرخة ليانا بورتولون LIANA BORTOLON)، ثم زعم فرويد في كتابه ليوناردو أن الشخصية المصورة هي والدة الفنان الفلاحة كاتيرينا واعتمد في ذلك على الابتسامة الغريبة التي تظهر في وجه صاحبة اللوحة واعتبرها فرويد

سجلاً نفسياً صور به ليوناردو المأساة الكبيرة التي عاشها في طفولته (LEONARDOBY SIGMUND FREUD)).

في جميع الأحوال لم يوافق أي من المفكرين والمؤرخين والنقاد على ما اخترعه فاساري، لأن اللوحة الأصلية عرضت بعد حين في المجموعة الملكية الفرنسية ثم في متحف الجمهورية الفرنسية، وأمثال قصة حاجبي المونا ليزا موجود في حياة بعض الفنانين في كتابه، ولكن ذلك لم يمنع من أن يكون كتاب (حياة الفنانين) الذي خلفه لنا أهم كتاب سير حياة فناني قبيل النهضة الإيطالية وعصر النهضة وبداية عصر الباروك. ونحن نؤكد هنا على أن كتاب فاساري هذا هو في كثير من الأحيان المصدر الوحيد الذي نملكه عن حياة بعض فناني بدايات عصر النهضة وفترة النهضة ذاتها.

لقد حرر جورجو فاساري الكثير من الرسائل للفنانين وأسرهم في المدن الإيطالية، وقام بجولات مطولة، والتقى بآلاف الناس في أماكن قريبة وبعيدة ليدقق بعض المعلومات، وليختبر مصداقية روايات أقرباء الفنانين، وليقابل المعلومات المتضاربة مع بعضها بعضاً، واعتبر فاساري أن مهمته في كتابة (حياة الفنانين)، المهمة الأكبر في الشطر الثاني من حياته. صحيح أنه أخذ عدداً من المهام والأعمال ولكن ما جمعه وألفه لكتاب (حياة الفنانين) بقي الواجب الأكبر في حياته.

ساهم جورجو فاس ري مساهمة كبيرة في تأسيس أول أكاديمية للفنون في مدينة فلورنسة، وفي عام ١٥٦٣م حملت هذه المؤسسة العلمية اسم أكاديمية التصميم ACCADEMIA DEL DESIGNO، وكلف فاساري خلال هذه الفترة بمراسلة الفنانين الكبار لأخذ آرائهم في العديد من القضايا الفنية، فحرر خلال هذه الفترة الكثير من الرسائل لميكيل آنجلو (الصفحة ١١ من كتاب حياة الفنانين).

حصد جورجو فاساري جوائز عظيمة، وتلقى أعطيات كريمة من رؤساء الأديرة والكنائس وباباوات روما، ولقي تقديراً واحتراماً بالغين في مدينته أريزو، وفي حواضر سهل توسكانية وعاصمة جمهورية فلورنسة وروما. فمنحه البابا بيوس الخامس مرتبة فارس في عام ١٥٧١م لأعماله

الكثيرة في الفاتيكان (صفحة ١١ من كتاب «حياة الفنانين»). ونتيجة إنجازه لزخرفة قبة كنيسة سانتا ماريا ديل فيوري SANTA MARIA DEL FIORE، أصبح صديقاً مقرباً من دوق فلورنسة الكبير كوزيمو دي ميديتشي GRAND DUKE COSIMO DE MEDICI (الصفحة ١١ من كتاب حياة الفنانين).

يبدو أن جورجو فاساري كان يتمتع بشخصية لطيفة مداهنة لا تحب المواجهة، ولا تحل مشاكلها بالمواقف الصلبة، فقد كان متزلفاً لمن هو أعلى منه، لأنه كان يحب جمع المال، أو يحرص على تحصيل المال بسرعة، كي يشبع الأفواه الكثيرة لأفراد أسرته الكبيرة التي خلفها له والده قبل وفاته بطاعون عام ١٥٢٧م. (الصفحة ١٣ من المرجع السابق). ومثل هذه المداهنة والنفاق وسيلتان مساعدتان لاكتساب صحبة رجال فلورنسة وروما في القرن السادس عشر، حيث كان الصراع محتدماً دائماً بين أنصار آل ميدتشي والباباوية في روما والمملكة الفرنسية من جهة وبين قيادات أصحاب المهن والتجار مع المملكة الإسبانية من جهة أخرى، ونجد أنه لا بد من تثبيت الصفتين اللتين عرف بهما فاساري تاريخياً، ويلاحظ المطلع على مسار حياة الفنان والمعمار وصاحب ورشة الفنون جورجو فاساري، أن الرجل كان يزج بنفسه في كل معمعة من أجل الشهرة والمال، ولكنه كان ينأى بنفسه ومن معه على الخوض في الشأن العام السياسي والاحتفالات الدينية وأعياد القديسين، بمعنى أنه لم يكن في يوم من الأيام متعصباً للكاثوليكية الرومية أو مناصراً للبلديات والتجار من جهة ثانية.

لقد صحب جورجو فاساري الكثيرين من آباء الكنيسة في روما ومن الكاردينالات وأقربائهم من المتنفذين باسم الكنيسة، كما اشتغل الكثير لتجمعات التجار والأمراء المتنفذين في المدن والأرياف، ولكنه نأى بنفسه أن يحسب بين هؤلاء وأولئك، وبقي يعد في سلك الفنانين الذين يعرضون مواهبهم على الكنائس والبلديات وأصحاب الشأن والتنفيذ حيثما وجدوا.

كتاب حياة الفنانين

بدأ جورجو فاساري بكتاب (حياة الفنانين) في عام ١٥٤٦م، عندما كلفه الكاردينال فارنيسي بتقديم العون للأديب باولو جوفو، فحمل هذه الرسالة التي تحولت إلى عمل خاص به، زاوله حتى نهاية حياته، ثم علق فاساري على أوامر الكاردينال بتكليفه بقوله: «لقد قطعت وعداً على نفسي، أن أجمع المعلومات عن سير الفنانين، ما وسعني ذلك، مع علمي، أن تلك المهمة هي أضخم مما أستطيع أن أنفذه، لذلك بدأت أفتش في مذكراتي وأماليي التي كنت قد بدأت سابقاً بجمعها عن هذا الموضوع منذ طفولتي، وكنت قد أخذت الأمر كتزجية للوقت، وكنوع من التعاطف مع ذكرى الفنانين. وحفظت كل قصاصة ورق أو نتفة معلومات، واعتبرتها ثمينة بالنسبة لي. ثم جمعت كل شيء بدا لي ذا صلة بالمادة التي ظننت أن جوفو سيحتاجها (صفحة ١٣ من كتاب حياة الفنانين). وحملت هذه المعلومات إلى الأديب جوفو في متحفه الذي كان يضم لوحات وتماثيل لفنانين إيطاليين، فوجدت الرجل وقد تجاوز ذلك أو نسيه كله، فاعتبرت تلك المعلومات ملكاً لي، وتابعت جمعها وتبويبها (الصفحة ١٤ من الكتاب السابق)

عندما قدم كتابه حياة الفنانين في طبعته الأولى للدوق كوزيمو دي ميديتشي في عام ١٥٥٠م، كان يعمل في ذات الوقت على جمع المعلومات لإضافة سير حياة فنانين أحياء، كانوا موجودين في المدن الإيطالية التي عاصرها، وهذا معناه أن كتاب حياة الفنانين قد حرر في المرحلة الأولى فيما بين (١٥٤٦-١٥٥٠م)، ثم وسع فاساري كتابه وأضاف عليه، لينجز عمله الثاني في عام ١٥٦٨م، فكتب النسخة الأولى التي تضمنت (حياة أفضل

المصورين والنحاتين والمعماريين مقدرة كما وضعه جورجو فاساري مصور ومعمار أريزو (LE VITE DE PIU ECCELLENTI ARCHITETTI, PITTORI, ET SCULTORI ITALIANI، وأنجز هذه النسخة خلال فترة ٤سنوات، ثم عاد إلى هذه النسخة ونقحها، وأضاف إليها في عام ١٥٦٨م فنانين من المدن الإيطالية الأخرى، وأهم الفنانين الأحياء في زمانه، وضم إليها سيرة حياته الخاصة مع شيء كثير من التعظيم.

حرر جورجو فاساري لكتابه هذا ثلاث مقدمات مطولة، ووضع هذه المقدمات أمام ثلاثة مقاطع، أو ثلاث مراحل من الكتاب، وقدم تعاريف لعناصر العمل الفني، وكتب مقدمات طويلة لتاريخ كل شكل من أشكال الفنون، فاعتبر أن بداية فنون الإنسان هي المرحلة الفرعونية في مصر، ثم يليها تاريخ النحت والتصوير في العصرين اليوناني والروماني، وانتقل إلى إيطاليا، فقال إن الفنون قد دخلت في سبات طويل بعد سقوط روما، ولم تستفق معه إلا في سهل توسكانية، وتطورت هذه الفنون في فلورنسة، حيث ظهر في البداية المعلم تشيما بوي CIMABUE (١٢٤٠-١٣٠٢م)، ثم برز المصور الكبير جوتو GIOTTO (١٢٦٦-١٣٣٧م). واعتبر فاساري مقدمته الطويلة لتاريخ الفن وحياة الفنانين تشيما بوي وجوتو محتويات الكتاب الأول، ثم وضع مقدمة ثانية للكتاب الثاني وألحقها بسير حياة الفنانين:

أوكيللو UCCELLO
وغيبيرتي GHIBERTI
وماساكو MASACCIO
وبرونيليسكي BRUNELLESCLI
ودوناتيللو DONATELLO
وبيرو ديلا فرانشيسكا PIERO DELLA FRANCESCA
وفرا آنجيليكو FRA ANGELICO
وآلبيرتي ALBERTI

وفرافيليبو ليبي FRA FILIPPO LIPPI

وبوتيشيللي BOTTICELLI

وفيروكو VERROCCHIO

ومانتينا MANTEGNA

ثم وضع المقدمة الثالثة وألحق بها سير من اسمّاهم بأعظم الرجال في تاريخ الفن، وكانوا على التوالي:

ليوناردو دا فنتشي LEONARDO DA VINCI

وجورجوني GIORGIONE

وكوريجو CORREGGIO

ورافاييل RAPHAEL

وميكيل آنجلو MICHELANGELO

وتيتسيانو TITIAN

أهدى جورجو فاساري الطبعة الأولى من كتابه إلى الدوق كوزيمو دي ميديتشي في عام ١٥٥٠م، ثم قدم الطبعة الثانية لذات الدوق الكبير في عام ١٥٦٨م وكتب في تقديمه للطبعة الثانية:

«لقد اجتهدت ما وسعني ذلك كي أميز بين الجيد والأجود والأكثر جودة... وحاولت أيضاً حسب معرفتي أن أقدم العون للناس الذين لا يجدون بأنفسهم السبيل لفهم مصادر وأصول الأساليب المتنوعة». (كتاب حياة الفنانين إهداء الطبعة الثانية الصفحة ١٤)

وكتب في إهدائه للنسخة الأولى في عام ١٥٥٠م «أنه لم يبغ من تدوينه لكتابه، أن يحصل على المديح عن كتابته، وإنما كان همه كما قال أن يعمل كمحترف على جلب المديح لمهارة الفنانين الكبار، هذا الأمر الذي من شأنه أن يحيي ذكراهم كما كان يأمل... ثم إن المثل الذي قدمه عن العديد من الشخصيات القوية والتفاصيل الكثيرة التي جمعها من كل الأنواع بنفسه في

كتابه، سيكون معيناً للفنانين العاملين، ويجلب السرور لجميع أولئك الذين يلاحقون الفن من أجل المتعة» (الصفحة ١٤ من كتاب حياة الفنانين).

ويذكرنا إهداء جورجو فاساري لكتابه (حياة الفنانين) إلى الدوق كوزيمو دي ميديتشي بما فعله المفكر السياسي نيكولو ماكيافيللي NICCOLO MACHIAVELLI (١٤٦٩-١٥٢٧م) عندما أهدى كتابه (الأمير) لوالد كوزيمو الأمير لورينتزو دي ميديتشي، فقد شف إهداؤهما عن «شيء من التواضع الرجولي الأصيل» كما قال المؤرخ GORGES BULL في تعليقه على نصي الإهداءين، فقد تضمنت صيغة الإهداء في الحالتين تأكيداً واضحاً على جدارة مؤلفيهما. ولحق جورجو فاساري زميله السابق ماكيافيللي بشيء كثير من الذكاء والخبث المتعمد (الصفحة ١٥ من كتاب حياة الفنانين).

ألف جورجو فاساري كتابه عن حياة الفنانين الكبار، وأصدر أحكامه على هؤلاء معتمداً على ثقافته الفنية الغزيرة في عصره، وما سمعه من أحكام من الفنانين في عصره من هنا وهناك، ولم يتقيد بتقديم كل فنان على حده بفقرات قريبة من بعضها، بل استرسل مع مزاجه الشخصي، فخص فنانين مثل ميكيل آنجلو بنص طويل فاق ما أعطاه لأعداد كبيرة من الفنانين الآخرين مجتمعين، حتى زاد ما كتبه عن ميكيل آنجلو عن ١١٨ صفحة حافلة بتنزيل كل ما حفظه من مدائح الرجال الصالحين لأسيادهم ومعلميهم، وأبسط من ذلك فإن فاساري جعل من ميكيل آنجلو فناناً منزهاً عن العيب والخطأ والضعف الإنساني، ونبراساً لكل الفضائل التي دعت إليها الكنيسة والمجتمع.

لغة النقد الفني عند فاساري

اتسمت كتابات جورجو فاساري التي وضعها في مؤلفه المشهور(حياة أفضل المعماريين والمصورين والنحاتين الإيطاليين مقدرة LE VITE DE PIU ECCELLENTI ARCHITETTI, PITTORI, ET SCULTORI ITALIANI) باستخدام لغة إيطالية جميلة، وفصيحة ذات بيان ووضوح من ناحية استخدام اللغة، ولكنها تختلف اختلافاً بيناً عن اللغة النقدية المعاصرة في اللغات الأوروبية الحية، ولابد من إطلاع القارئ على معاني بعض مصطلحاتها، فقد أعطى فاساري تعريفات خاصة في عصره للمصطلحات النقدية التالية: الترتيب ORDER والنسبة PROPORTION والتصميم DESIGN والأسلوب STYLE وقام بشرح هذه المصطلحات في مقدمة كتابه، وتبين من المعاني التي شرحها في مقدمة الكتاب الثالث من (حياة الفنانين) أننا أمام لغة تاريخية.

ونشير هنا إلى أن عدداً من محاولات الترجمة قد قامت في اللغة الإنكليزية لترجمة رائعة فاساري، معتبرة أن المصطلحات السالفة الذكر، وأمثالها تحمل ذات المعاني التي يستخدمها النقد المعاصر وهي ذاتها معاني نصوص فاساري، وقد أعاد الترجمة من جديد الكاتب جورج بول GEORGE BULL بالاعتماد على الزوجين الناقدين بيتر PETER وليندا موريري LINDA MURRAY لوضع تفسير لمصطلحات فاساري قبل صياغة النص باللغة الإنكليزية في محاولة لنشر كتاب فاساري عن طريق دار بينغوين في عام ١٩٦٥م.

ونحن نرى أن نقوم بوضع تعاريف موجزة لأهم مصطلحات النقد عند فاساري كما عرّفها الناقدان السابقان وهما صاحبا معجم الفن والفنانين المشهور في اللغات الأوروبية A DICTIONARY OF ART & ARTISTS. فقد توصل بيتر وليندا موري وهما العارفان باللغتين الإنكليزية المعاصرة والإيطالية التاريخية إلى تفسير أهم مصطلحات فاساري كما يلي:

DISEGNO (ديسينو) **التصميم**

وتعني المهارة في الرسم أو مجرد كلمة الرسم طبقاً لموقع كلمة DISEGNO في النص، وقد اعتمد الناقدان بيتر وزوجته على تفسير كلمة الرسم في فن مدينة فلورنسة عندما كانت فلورنسة في عصر النهضة، تعتبر الرسم هو الأساس المتين للفن الجاد، وكان المصور الجيد هو من يستطيع أن يطور دراساته الأساسية لتصبح لوحة مكتملة مغطاة بالألوان فيما بعد، حسب التقانة المتبعة في تصوير الفريسك أو التيمبيرا أو الألوان الزيتية، ورجح أن يكون التصميمDISEGNO هو ذاك الرسم الفني الذي تبنى عليه اللوحة (الصفحة ١٩ من نص فاساري وفنان عصر النهضة). ونضيف إلى ذلك أن مجلس بلدية فلورنسة أطلق على كلية الفنون الأولى التي أسسها في عام ١٥٦٣م اسم ACCADEMIA DEL DESIGNO وهذا معناه أن الفلورنسيين قد جعلوا من التصميم فنوناً.

NATURA (ناتورا) **الطبيعة**

صحيح أن فاساري كان يرى أن الفن الصحيح يقوم على نسخ الطبيعة، وكانت تلك النظرة نظرةً نقدية ثورية، تستكشف فن القرن السادس عشر، ولكنها لا تعطي المعنى الثاني، لذلك فلا بد أن تبارك خطوات الفنان إذا ما صور الشخص حسب الأبعاد الثلاثة، وكأنه مثبت في نحت جداري بارز، وهذا لم يكن يكفي في اعتقاد فاساري، بل رغب فاساري في أن يضيف الفنان إلى الأشكال الطبيعية شيئاً من الفخامة يأخذه من أعمال الفن

في الحاضر والماضي، ويستفيد أيضاً من مفهوم الصورة المثالية في الفلسفة الأفلاطونية حيث يكون كل تحسين في الطبيعة هو في اعتباره مجرد نقطة بداية للفنان. ثم يتطور العمل الفني من خلال ممارسة النسخ عن الطبيعة وإتقان ذلك.

GRAZIA (غراتسيا) **الرشاقة**

وتعني إحدى ميزات العمل الفني الجيد، حسب نظرية فاساري في الفن، فهذه الصفة هي مظهر مخادع، وتحمل وظيفةً جديدةً تقوم على طريقة تلقي العين للمنظور والحكم على ذلك، وهي رؤية مضادة لما يسمى بالجفاف في ألوان مصوري بدايات عصر النهضة، مع شيء من قسوة الرفعة والامتياز في أسلوب ميكيل آنجلو، ويمكن لمصطلح الرشاقة أن يقابل الرقة أو السهولة أو الملاءمة.

DECORO (ديكورو) **اللياقة**

وهي بمعنى الملاءمة، فإذا كان المصور ينسخ وجهية لقديس، فإن على مظهر هذا القديس وتعبيره وثيابه أن تعكس شخصية الكاهن المقدس، ثم توسع معنى هذا المصطلح فأصبح ملاءمة العمل لما حوله، وبذلك أصبح معنى DECORO يشمل المظهر الخارجي والمحيط الذي حول الشيء المصور، وقد أكد فاساري على أن الأجساد العارية عند ميكيل آنجلو قد تطورت في فن الأخير، إي ميكيل آنجلو، حتى أصبح فيها مفهوم اللياقة يعني صياغة العمل بمجمله أي ربط الجسد المصور بما حوله.

JUDIZIO (جوديتسيو) **المحاكمة**

اللياقة مثل الرشاقة تعتمد على محاكمة المصور وهي صفة لا ترتبط كل الارتباط بما تشاهده العين مما هو منسوخ في قياساته وفي نسبه بل تشاهد العين هذا العمل في صيغته النهائية، كما يمر بسرعة بشكله الكامل نحو العين.

MANIERA (مانييرا) النمط

يترجم هذا المصطلح بمعنى الأسلوب أو النسق الذي يدل على الأسلوب الشخصي للفنان، أو على أسلوب المدرسة الفنية التي ينتمي إليها، وقد تحدث فاساري عن أسلوب جديد اكتشفه جوتو وتلامذته، من خلال تجديدهم للأسلوب في الحقبة الثانية من تاريخ إحياء الفنون، وقد رجع فاساري إلى ما اسمّاه جوتو بالأسلوب الصحيح أو الأسلوب الظريف أو ما يطلق عليه في النقد المعاصر بالنمط (مانييرا). ووضع ليوناردو دافنتشي أصول مصطلح النمط وبلغ ميكيل آنجلو النمطية عندما أصبح صاحب نمط أو صاحب طريقة خاصة به في التعبير.

ملاحظة: وألحق جورجو فاساري بالمصطلحات السابقة مصطلحات أقل شأناً، حدد فيها المعاني المتعلقة بتطور صناعة اللوحة من حيث الترتيب والنسب واكتمال صياغة الأساليب الفنية، وضمن ذلك كله في استعراضه لفقرات مقدمة الكتاب الثالث من حياة الفنانين. (الصفحات ٢٤٩-٢٥٤ من كتاب حياة الفنانين)

ونظراً لأن كتاب حياة الفنانين واحد من أهم مصادرنا عن فناني النهضة الأوروبية، في المدن الإيطالية، ولأن واضع الكتاب فنان محترف، وكتب المادة بثقة العارف، فنحن نرى أن تتم ترجمة الكتاب إلى العربية بعد أن قامت معظم شعوب العالم بوضع أكثر من ترجمة وشرح له. وأنشئت مؤسسات خاصة ودور نشر متخصصة، لنقل كتاب فاساري بأمانة علمية.

صحيح أننا قد سقنا بعض الهنات والملاحظات على الكتاب، ولكننا لا نغفل هنا أن هذا المُؤَلف قد وضع في منتصف القرن السادس عشر، وفي بلد مثل إيطاليا حيث كانت كل بلدة تشكل فيه حكومة مستقلة، ولا تخترق حدودها بسهولة. كما أن فاساري كان يلاحق حياة عشرات الفنانين بمفرده، وبدون معاونين أو فريق مكمّل لتحليل المعلومات وفرزها. وكان الجهد في مجمله

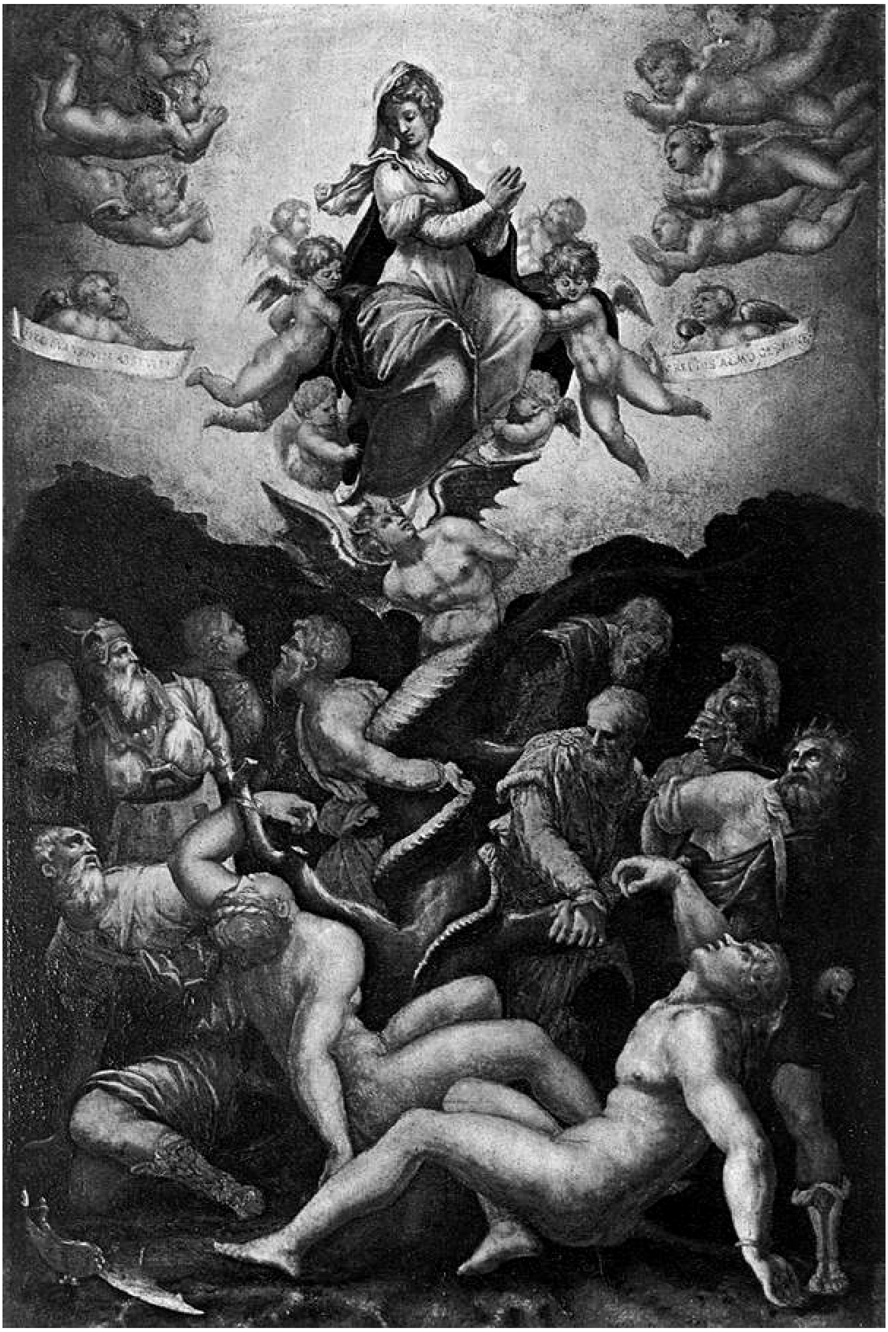
نشاطاً فردياً، وبدون تغطية مالية، أو رعاية من أي نوع من الأنواع. وأعطى مؤلف كتاب حياة الفنانين أكثر من ربع قرن من عمره وهو الفنان الذي لا مصدر لرزق عائلته إلا عمله في مجالي العمارة و التصوير.

ومع ذلك تميز كتاب حياة الفنانين أو ما يعرف باللغات الأوروبية بعنوان «LE VITE» بأنه المرجع الجذاب الذي يتناوله القارئ للاطلاع، فيجد نفسه مسترسلاً عبر مئات الصفحات الحافلة بالقصص الغريبة، والمفارقات والأحداث التاريخية البالغة الأهمية في تطور الفنون الجميلة، وانتقال فنون العمارة والتصوير والنحت والفنون التطبيقية المكملة لها من جمود العصور الوسطى نحو عظمة عصر النهضة وازدهار عصر الباروك.



وجهية الناقد الفني جورجو فاساري

لوحة التجلي لجورجو فاساري



لوحة التجلي لجورجو فاساري



من الأساطير اليونانية



«حوارات» حيث تبدو تأثيرات ميكيل آنجلو في أعمال فاساري

جورجو فاساري

مصادر البحث

1- PENGUIN CLASSICC, VASARI, LIVES OF THE ARTSTS 1965

2- ITALO-ENGLISH COMPARATIVE STUDY OF "LE VITE DE PIU ECCELLENTI ARCHITETTI, PITORI ET SAULTORI ITALIANI BY CLASSICC. 1965

3- VASARI`S LIFE AND LIVES BY EINAR RUD (THAMES AND HUDSON 1963) TRAMSLATED FROM DANISH AND AGREEABLY ILLUSTRATED.

4- THE LIFE AND TIMES OF LEONARDO, PORTRAITS OF GREATNESS BY LIANA BORTOLO, PUBLISHED 1967 BY PAUL HAMLYN LTD 1965.

5- ARTISTIC THEORY IN ITALY(1450-1600), BY ANTHONY BLUNT, OXFORD 1940.

6- LEONARD, BY SIGMUND FREUD, PENGUIN BOOKS, 1963, GREAT BRITAIN.

تيرنر و راسكين

من التقاليد الأكاديمية نحو ضباب الانطباعية

تيرنر أو نابليون المغلوب

Joseph Mallord William Turner

حفظ لنا تاريخ الفن في الجزيرة البريطانية سجالاً طويلاً، دار في النصف الأول من القرن العشرين، حول انحراف فنان أكاديمي اسمه جوزيف مالورد ويليام تيرنر. واشترك في هذا السجال عدد من شخصيات المجتمع البريطاني والأدباء والنقاد الفنيين نذكرمن بينهم السير جورج بومونت «Sir George Beaumont» والسير ثوماس لورانس «Sir ThomasLawrence»، والسير جون راسكين «John Ruskin». وسواهم.

كان الفنان تيرنر(١٧٧٥-١٨٥١م) قد تخرج من الأكاديمية الملكية للتصوير، وعّن مدرساً لعلم المنظور في الأكادمية المذكورة في عام ١٨٠٧م، ثم أصبح وكيلاً لرئيس الأكاديمية في عام ١٨٤٥م، والتزم بالتقاليد الصارمة في الأكاديمية البريطانية، وأنتج مئات اللوحات الزيتية والمناظر المائية التي تميزت بحس خاطف، كان يرصد به الفنان الشاب ما يشاهده أمامه من مناظر في الطبيعة، وبلغ في توجهه هذا مرحلة متقدمة، أصبحت معه كثير من المناظر مجرد لمسات ملونة خاطفة وتجاوز الفنان المفردات الصريحة لطرق تصوير المناظر الطبيعية، وعرف تيرنر باللمسات العريضة الخاطفة، هذا الأمر الذي أقام الدنيا عليه، ولم يقعدها في مجتمع محافظ، ودارت أحداث الضجة الكبيرة حول فن تيرنر في الأكاديمية الملكية، وفي المنتديات البريطانية المعروفة برصانتها، فتصدى له عدد من النقاد الفنيين المعروفين بالتزامهم بالأصول الأكاديمية، وقواعد التصوير بالألوان المائية على الفخار في انكلترا، فسفهوا تطلعات تيرنر ووصموه بالغباء والجهل وقلة الحيلة ونادوا بطرده من الأكاديمية الملكية.

وبلغ الأمر بهذا الهجوم المستمر إلى درجة توقف معها رزق تيرنر، لينكفئ إلى دفاتره، يرسم عليها، ويترك الأوراق في سجلاتها، ثم يرمي كل دفتر كما هو عندما ينتهي منه على طاولته في مكتبه في الأكاديمية أو في منزله البعيد في الريف. وتوقف الفنان لفترة عن التصوير الزيتي، والتفت إلى صناعة الحفر، واستمر الأمر مع عشرات المقالات اللاذعة التي ألفها جمهور القرّاء، واستمر على كتابتها النقاد المحافظون وراحت تنشر تباعاً حتى ظهر فجأة الناقد الفيلسوف جون راسكين (١٨١٩-١٩٠٠)، وانبرى راسكين في بداية أربعينات القرن التاسع عشر بنشر سلسلة طويلة من الأبحاث النقدية القوية في الدفاع عن المسكين تيرنر، فكتب خلال فترة قصيرة أكثر من ١٠٠٠ صفحة على شكل مجلدات تحت عنوان المصورون الحديثون MODERN PAINTERS .

وقام جون راسكين بنشر أبحاث مجلدات (المصورون الحديثون) في الصحافة فيما بين ١٨٤٣-١٨٦٠، وعمد إلى كشف الأسس الجمالية لأعمال تيرنر، ثم شرح فلسفة التصوير الحديث، ولم يتوقف عند أعمال تيرنر، بل عمد إلى نشر مؤلفات نقدية وفلسفية، تابع فيها تحليله لحقبات تاريخ الفن وروائعه وكان أشهرها كتاب المصابيح السبعة لفن العمارة

«SEVEN LAMPS OF ARCHITECTURE» (الذي كتبه ونشره في عام ١٨٤٨م) وكتاب أحجار فينيسيا «STONES OF VENICE» (الذي كتبه ونشره فيما بين ١٨٥١-١٨٥٣)، هذا بالإضافة إلى آلاف الصفحات الأخرى التي جمعت بعد وفاته على شكل سيرة ذاتية، حملت عنوان: «PRAETERITA» وكان معظم أبحاثها قد نشرت بصورة متقطعة، وبلغت أوجها فيما بين ١٨٨٥-١٨٨٩.

لقد هزت تطلعات تيرنر البريطاني أصول التذوق الكلاسيكي الراكد في الجزر البريطانية المحافظة، ومن ثم أوروبا، واقتلع نقد راسكين الفلسفي قاعدة التحزب للأصولية في الفن، وعبث راسكين بالمبادئ التقليدية للتقييم

النقدي والجمالي، مستنداً في ذلك إلى فكر اجتماعي صلب. فراسكين لم يكن مجرد ناقد فني عادي عابر، وإنما كان في الأساس فيلسوفاً اجتماعياً وناقداً فنياً موهوباً. قد نختلف معه في الرأي، ولكننا لا نستطيع أن نشيح ببصرنا عن حججه القوية وتعصبه المبرر لفن قد عرف في أوروبا من قبل، وسرعان ما قفز تيرنر إلى الأعلى، إلى الواجهة نتيجة أبحاث راسكين ودفاعه المتين عن فنه، واعتبر تيرنر أباً للمذاهب الانطباعية والتأثيرية والطبيعية التي سرعان ما غزت أوروبا، وأصبحت شغلها الشاغل في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

ونود فيما يلي أن نعرف القارئ العربي بثورة الفن للفن من خلال استعراضنا لشخصية تيرنر المصور الحديث، وتقليب بعض فصول فلسفة راسكين الاجتماعية والجمالية.

تيرنر إنساناً وفناناً

يقف التاريخ الحضاري في الجزر البريطانية عند علمين طبعا اسم الجزر البريطانية كمنهل للفن والفنانين هما ويليام شكسبير

William Shakespeare ١٥٦٤-١٦١٦م وجوزيف مالورد ويليام تيرنر «Joseph Mallord William Turner» ١٧٧٥-١٨٥١م، وبرز شكسبير في الشعر والمسرح من خلال قصائده الغنائية ODES وأعماله المأساوية وملاهيه TAAGEDIES & COMEDIES في المسرح، في حين ولد تيرنر حاملاً فرشاة ملونة في ضاحية فقيرة في مدينة لندن، وتوفي وهو واضع نظارة سوداء على عينيه، وهو ينظر إلى الشمس الغاربة، وهو جالس في حانة رخيصة في وسط مدينة لندن. لقد شغل شكسبير بسيرته الضائعة كممثل فقير جاء من ستراتفورد عند نهر أيفن إلى لندن وأقبل على التمثيل في المسرح، ولم يسمح له انشغاله في الكتابة والتمثيل، أن يسجل سطراً في سيرة حياته ومسيرة أعماله العظيمة، لذلك لم يحفظ لنا التاريخ سيرة حياتية مقنعة تركن إليها أعماله الفنية العظيمة.

ولد جوزيف مالورد ويليام تيورنر مصوراً في حي شارع ميدن لين

«MAIDEN Lane» في حي حديقة كوفنت «COVENT GARDEN»، في لندن في ذات اليوم الذي ولد فيه شكسبير أي في الثالث والعشرين من شهر نيسان في عام ١٧٧٥م، وقد قيل إن قدر تيرنر جعله يولد في ذات الوقت مع شكسبير ليصبح «شكسبير التصوير الإنكليزي» (كما قال السير ويليام أوربن في كتابه المشهور أسس الفن) THE OUTLINE OF ART، SIR WILLIAM ORPEN.

كان والده حلاقاً في مدينة لندن في ذات الحي الذي ولد فيه ابنه، وظهرت على الصبي بوادر الموهبة في الرسم والتلوين مبكراً، فراح الحلاق الفخور بابنه الوحيد، يعرض أعمال الصبي على زبائنه ويبيع بعضها فوجه بعض الزبائن الحلاق إلى أخذ ابنه إلى أكاديمية سوهو «SOHO ACADEMY» ليتلقى دروساً على يد المعلمين ثوماس مالتون THOMAS MALTON، وإدوارد ديز EDWARRD DAYES وكانا معلمين في علم المنظور. وعندما بلغ تيرنر الصبي الرابعة عشرة ممن عمره اجتاز امتحان الأكاديمية الملكية بنجاح، وظهر كشاب متفوق في الرسم والتصوير، واستمر الصبي يرسم المناظر السريعة، ويرفد دكان والده بمبيعات جديدة، وكثر عدد زبائن الأب، وبصورة خاصة عندما راح الصبي يقدم للزبائن أعمال حفر ملون.

تعرف الفنان الشاب تيرنر على المصور المائي المشهور غريتين «GRITIN» وارتبطا بصداقة متينة، ونفذ خلال هذه الفترة المبكرة عشرات الأعمال المشتركة. وأدخل غريتين تيرنر إلى حلقة الثري الطبيب ثوماس مونرو. «THOMAS MONRO» فكسب تيرنر وأبوه الحلاق الفقير علاجاً صحياً مجانياً لفترة طويلة. وأقبل تيرنر على تصوير المناظر الطبيعية بحماسة ملحوظة وكان معظم إنتاجه في هذه الفترة بالألوان المائية وعدداً قليلاً من اللوحات الزيتية نتيجة كلفة الألوان الزيتية العالية والوقت الطويل الذي يستهلكه إنتاجها. ولمع تيرنر في تصوير المنظور والمشاهد الممتدة باتجاه الأفق الجبلي والبحري. وزاد الإقبال على أعماله فافتتح الشاب محترفاً له في شارع« HAND COURT في ميدان لين. وعاش الشاب الفنان مع والده وحيدين بعد أن أصيبت والدته بانهيار عصبي شديد أفقدها عقلها ولم يعرف تيرنر عن أمومة والدته له غير الشدة والنزق العاطفي، لذلك ظل محافظاً على مودة ظاهرة لوالده الحلاق الذي لم يفارقه حتى فترة متأخرة من حياته.

كان تيرنر صبياً قميئاً ظاهر القباحة قصير القامة لذلك نعته زملاؤه في الأكاديمية الملكية وزبائن والده في محل الحلاقة باسم نابليون بونابرت

الإنكليزي، وكانت هذه الفترة في أوروبا هي فترة انتصارات وهزائم نابليون، وكان تيرنر معكوف الأنف بصورة حادة لذلك حافظ على العزلة في الأكاديمية الملكية وقلل من الاختلاط مع الجنس الآخر. وعرف الشاب بقدرته الفائقة في مجال تصوير المناظر الطبيعية وتصوير أبعاد المنظور وإجادة التلوين. واختارت الأكاديمية الملكية طالبها المتفوق كمدرس لعلم المنظور، عندما بلغ الشاب السابعة والعشرين من عمره ثم ضمته إلى ملاكها، ليصبح في عام ١٨٤٥م وكيلاً لعميد هذه الأكاديمية.

وحافظ تيرنر على اصطحاب دفاتر للرسم في حقائب جولاته وأسفاره القصيرة التي كان يدور فيها بين الأراضي المنخفضة وفرنسا وألمانيا وسويسرا واطلع خلال ذلك على الأعمال التي استعادتها الدول الأوروبية من فرنسا بعد سقوط نابليون في معركة واترلو في عام ١٨١٤م، وأعجب تيورنر إعجاباً كبيراً بفناني الطبيعة القدامى من أمثال:

لورين كلود «LORRAINE CLAUDE» (١٦٠٠-١٦٨٢م)

ونيكولاس بوسان «NICOLAS POUSSIN» (١٥٩٣-١٦٦٥م). فقد اهتم كلود وبوسان بالمنظر الطبيعي أيما اهتمام وحافظا على تفاصيل أبعاد المنظور، وخفف من أهمية الأشخاص المصورين في بعض زوايا المنظور.

استطاع تيرنر أن يلتزم بتصوير الطبيعة وحدها ويطور نقص نزوعات WILSON للخروج عن الالتزام المتزمت بالتقاليد الأكاديمية. كما أسقط تيرنر من حسابه الاهتمام بالأشكال FORMS، وانحاز انحيازاً مطلقاً للعب بالألوان، وتقريب المناظر الطبيعية من المباشرة بالتذوق والميل العاطفي والابتعاد عن المصور الإنكليزي ريتشارد ويلسون «RICHARDN WILSON» (١٧١٣-١٧٨٢) وما جمعه أيضاً من أصحاب المناظر البحرية الهولندية. وعمد تيرنر إلى الإقبال على تصوير الطبيعة تحت تأثير الأنواء المختلفة. فاهتم بعمل اللوحات الزيتية في الأجواء العاصفة، وصور الأمواج العاتية في بحر الشمال ومقابل الخلجان الفرنسية والإسبانية. واستطاع أن يدخل شيئاً من التلخيص على

مناظره الطبيعية، حتى عرفت مناظره بالتصوير السريع الذي تضطرب فيه أمواج البحر فيرتفع موجها الأسود المزبد نحو سماء حمراء وتعصف الريح القوية بالأشجار الضخمة فتلف أغصانها باتجاه انكسار العاصفة. ووصل تيرنر إلى تلخيص الطبيعة المزمجرة بلمسات لونية عريضة ومتضاربة وقليلة.

وفي عام ١٨١٩م قدم السير ثوماس لورانس «Sir Thomas Lawrence»، صديق الفنان المساعدة لصديقه فقام تيرنر بأول زيارة له إلى المدن الإيطالية، واطلع هناك على أعمال عصر النهضة واقترب من أعمال وروائع ليوناردو دافنتشي وميكيل آنجلو ورافايلو، ثم عاود زيارته إلى إيطاليا في عام ١٨٢٨ و١٨٤٠م ووقف مطولاً أمام أعمال الفنان: تيتسيانو فيسيلي

«TIZIANO VECELLI» (1847-1576) وأخذ تيرنر بطغيان اللون الأحمر في أجساد العذارى. وتأثر بطريقة تيتسيانو بالتصوير بالألوان المجردة بدون الاعتماد على الأرضيات الخطية والرسم، وقد أقبل تيرنر على المبالغة في استخدام التعبير بدرجات اللون الواحد، وبصورة خاصة أثناء تصويره العواصف البحرية وشروق الشمس وغروبها.

لقد أعطى تيرنر لتصوير المناظر الطبيعية عمره كاملاً ولم يحد عن عمله إلا خلال فترة قصيرة من حياته عندما أشتغل في تلوين أعمال غريتين ونسخ الحفر التي كان يجلبها غريتين من زبائن آخرين، واشتغل تيورنر أيضاً بحفر بعض المناظر في فترة توقفه عن التصوير الزيتي أي عندما اشتد هجوم النقاد عليه، وحاربوه في فنه.

قامت في وجه تيرنر عدة حملات عدائية طالت شخصه، وخاصة قباحة وجهه، وقصر قامته، وخجله وارتباكه في الحديث، وضعفه في التواصل الاجتماعي، ووضاعة منبته، وقلة ثقافته ويبدو أن تيرنر قد خلق مصوراً ولم يكن في يوم من الأيام فارساً اجتماعياً تقبل عليه الفتيات والنساء، بل عاش منعزلاً تحاصره صورة والدته المجنونة من طرف، ويقف في وجهه وضعه المادي الصعب. ولم يقيض لهذا الفنان العظيم أن يطلع على ثقافة كلاسيكية،

أو معاصرة، فقد كان يقرأ ويتثقف في غير الكتب والكلمات ويغرق نفسه بلذائذ متابعة تقلبات الضوء في أيامه ولياليه، وكانت متعته التي يعرّض نفسه من أجلها للمخاطر هي في الخروج مع بعض البحارة للدخول في قلب عواصف بحر المانش، كما كانت متعته الوقوف في وجه الأشجار التي تقاوم ضربات الصواعق والعواصف العاتية، وحفظ لنا تيرنر من مغامراته مع الطبيعة آلاف الأعمال المنفذة بالألوان المائية ومئات الأعمال الزيتية التي تصور تقلبات الفصول ومخاطر موجات الشتاء الخطيرة.

لا يوجد في حياة تيرنر قصص حب رومانسي أو انعكاسات لقصائد الحب العذري أو الفاضح مما نعرفه في أعمال الأدب الأوربي في منتصف القرن التاسع عشر في أعمال

غوتيه «GOTHE» (١٧٤٩-١٨٣٢م)

وشيلي «Shelley» (١٧٩٢-١٨٢٢)

وويليام وودسووث «WILLIAM WORDSWORTH» (١٧٧٠-١٨٥٠)... الخ. فقد ترافقت الطبيعة في أدب الرومانسيين الأوروبيين بصورة عامة مع الحب، وأخبار العشق والتهتك ، في حين أنها تزامنت في لوحات تيرنر مع لذاذات طغيان اللون الواحد في العواصف والصواعق والشروق، الغروب. كان تيرنر يتلقى إحساسه بالطبيعة من خلال تحولات بصره، لذلك فالطبيعة عنده حيادية وتغتسل بعواصف وأنواء محبته.

لا نقع في الفترة الأخيرة من حياة الفنان تيرنر على حكاية تخفي الفنان وانتقاله من منزله الفخم الذي اشتراه في أيامه الأخيرة للعيش في نزل أو ماخور عرف باسم 119 CHEYNE WALK، وقد دعا الفنان نفسه باسم البحار المتقاعد Booth أو القبطان Booth في حي Chelsea المشهور في لندن، وارتبط تيورنر بعلاقة قوية بحيChelsea ، عاش في هذا الماخور يخفي نفسه خلف نظارة سوداء سميكة، وكان يهرب من شارع الملكة ANNE أياماً وأسابيع، ليعيش صامتاً خلف نظارته السوداء وزجاجة

الكحول. وبقي على ذلك حتى وجد ميتاً في التاسع عشر من شهر كانون الأول في عام ١٨٥١م وعندها ظهرت حقيقة القبطان المتخفي بوث فتبين أنه الفنان العظيم جوزيف مالورد ويليام تيرنر، فنقلت جثته خفية من حي تشيلسي إلى شارع الملكة آن، ومن هناك نقلت الجنازة المهيبة وجثمان الفنان الكبير، لتدفن تحت قبة كاتدرائية القديس بولس في وسط مدينة لندن، وتنضم بذلك إلى قبور العظماء الإنكليز.

عاش تيرنر وحيداً معزولاً صامتاً، حيث لا صديق ولا إخوة ولا أطفالاً ولا زوجةً ولا صاحبة. وأمضى شطراً طويلاً من حياته في صحبة والده الحلاق الثرثار، وخلف ثروة كبيرة من اللوحات الزيتية واللوحات المائية وأعمال الحفر والنقود العينية، فقد ترك مبلغ ١٤٠،٠٠٠ جنيه إسترليني رصدت في معظمها من أجل الاحتفاء بالأعمال الفنية ومساعدة الفنانين الشباب، وكانت وصيته غير واضحة، وقد كتبت بخطٍ رديء جداً لذلك قامت المحكمة بتخصيص مبلغ عشرين ألف جنيه إسترليني للأكاديمية الملكية، وأعطت ٣٦٢ لوحة زيتية و١٣٥ لوحة مائية و١٧٥٧ دراسة ملونة وآلاف الرسوم والدراسات السريعة لمتحف الرواق الوطني «NATIONAL GALLERY» في لندن. وعكف الناقد الكبير جون راسكين سنين طويلة على تنظيم بطاقات حفظ وتوثيق لأعمال تيرنر التي قدمت للرواق الوطني. وقد ضن الفنان الكبير تورنر بتسطير عدد من الجمل لتنظيم فقرات وصيته الأخيرة، وصرفته ليالي سكره في شيلسي، وصحبته لبعض النساء الداعرات عن كتابة وصيته بصورة متأنية.

خلف تيرنر للندن ثروة فنية هائلة القيمة، في حين أن الرجل قد عاش في ظل الحاجة والفقر والوضاعة. فقد اضطهده زملاؤه وتوجه إليه نقاد عصره في المجتمع البريطاني باللوم والشتائم وقلة التقدير، ولولا جهود جون راسكين لدفن تيرنر خلف أحد المقاعد الخشبية في تشيلسي.

راسكين المنقذ

يجمع دارسو تاريخ الفن البريطاني على أنه تستحيل دراسة تيرنر، وتذوق أعماله المحفوظة في المتحف الوطني في لندن والمتحف البريطاني الكبير في لندن أيضاً، ما لم يحمل المشاهد دليل تيرنر، الذي وضعه ناقد لامع ،هو جون راسكين (١٨١٩-١٩٠٠م). والحق يقال إن راسكين لم يكتب دليلاً شكل كتيب صغير ضمّنه بعض العبارات العامة، بل ألف جون راسكين في منتصف القرن التاسع عشر عدداً كبيراً من الكتب، تحت عنوان المصورون الحديثون MODERN PAINTERS، فاقت صفحاتها الألف صفحة، ونظم بطاقات تعريف غاية بالدقة لما مجموعه ٣٦٢ لوحة زيتية و١٣٥ لوحة مائية و١٧٥٧ دراسة ملونة وآلاف الرسوم والدراسات السريعة لمتحف الرواق الوطني«NATIONAL GALLERY» كما أسلفنا من قبل، في بحثنا عن تيرنر. ولم يدافع جون راسكين عن المصور العظيم تيرنر في أواخر حياته فقط بل استمر حتى نهاية القرن التاسع عشر يعتبره عملاق التصوير البريطاني، ورائد التصوير الأوروبي الحديث.

إن بين راسكين النبيل وبين تيرنر الوضيع فوارق هائلة، فراسكين ولد في ١٨١٩، في حين أن تيرنر كان قد ولد في عام ١٧٧٥م، وينتمي راسكين إلى الطبقة الأرستقراطية في المجتمع البريطاني، في حين أن تيرنر كان لا يخرج عن الطبقة اللندنية المسحوقة، وبسبب تعلق تيرنر بالأحياء اللندنية التعيسة وتخفيه في أواخر حياته في حي تشيلسي المشبوه، وانضمامه إلى السكارى والتعساء بين البحارة الفاشلين، ومكوثه على مقعد خشبي بنظارة سوداء لا يرفعها عن عينيه ليل نهار، وهو الشيخ المسن الهارب من رفاه، وثراء شارع الملكة آن.

لم يكن راسكين يفارق كتبه ومكتبته، وكان فارساً نبيلاً، يتصدى بشجاعة لما يراه خاطئاً وكان مفكراً دؤوباً، لا يهمل فكرة ولا يؤجل مسألة

انتصر لها، في حين أن تيرنر توقف عن تصوير اللوحات الزيتية ردحاً طويلاً من حياته، لا لضعف فنيٍ في أعماله، بل لأن بعض النقاد لم يعجبوا ببعض أعماله العظيمة. كان تيرنر فناناً متمكناً من فنه، سواء من ناحية المنظور أو من ناحية البناء الخطي للوحة، هذه اللعبة الصعبة التي شب عليها الفنان ثم تجاوزها إلى التعلق بحساسية اللون، وامتداد لمساته المشرقة.

وقد تعرض تيرنر لهجوم شرس من عددٍ من النقاد الفنيين البريطانيين الذين خلطوا بين قصر قامته وقباحة وجهه وبين جمال لوحاته، وخرجوا بنتائج فظيعة، سطروا بعدها نقداً متحيزاً ضد تيرنر، حاولوا معه أن يطمسوا كل جهود الفنان الجديد، وتفوقه الظاهر.

فانبرى راسكين إلى الدفاع عن تيرنر وتقييم تجربته الفنية بطريقة جديدة، لم يتصد للنقاد في البداية، وإنما عمد إلى تحليل تاريخ الفن البريطاني قبل تيرنر، وعندما وصل إلى فنانه عرف كيف يبرز ملامحه الفنية. ونلخص فيما يلي منهج راسكين النقدي في الوصول إلى تيرنر:

بعد أن استعرض تاريخ انكلترا كدولة ناشئة، وصل إلى القول إن أهم مظاهر الفن فيها هو ما يسمى بالتصوير الأكاديمي، وهو تصوير رسمي، نشأ وعاش في كنف الطبقة الراقية، ووضع أسسه الفنانان: السير جوشوا رينولدس «SIR JOSHUA REYNOLDS» (١٧٢٣-١٧٩٢م) الذي أسس الأكاديمية الملكية. والفنان بينجامين وست «BENJAMIN WEST» (1738-1820) الذي أصبح عميداً لهذه الأكاديمية بعده. ووجد راسكين أن قواعد الأكاديمية الملكية بالأساس وضعت من أجل حماية المصورين الذين كانوا يفتقدون للموهبة، في حين أن تيرنر الذي جاءها طالباً وعمل فيها مدرساً ووكيلاً، لم يكن يستطيع أن يمكث في تصويره في قالبه الضيق، فتيرنر فنانٌ موهوب، وصاحب طموحات كبيرة. وصحيح أنه أخذ تصوير المناطق الطبيعية عن رينولدس وعن مصوري المناظر البحرية في الأراضي المنخفضة في القرن السابع عشر، إلا أنه سرعان ما حلق نحو آفاق جديدة، وتخلى نتيجة تحليقه عن القواعد الضيقة لعلم المنظور وحدود التكوين في مناظره البحرية والبرية.

لقد قال راسكين إن تصوير المنظر الطبيعي في إنكلترا شهد تفوق عملاقين في تاريخه، كان الأول بعد تخرج تيرنر من الأكاديمية الملكية أي بعد نهاية القرن الثامن عشر وكان الثاني بعد نضوج المصور جون كونستبل «JOHN CONSTABLE» (١٧٧٦-١٨٣٧م). ووجد راسكين في تيرنر وكونستبل قمتين لا تدانيان، ومعروف أن تاريخ المنظر الطبيعي في التصوير البريطاني قد شهد في ذات الفترة أعمالاً لمصورين مجتهدين من أمثال:

جون سيل كوتمن «JOHN SELL COTMAN» (١٧٨٢-١٨٤٢م)

وثوماس غيرتين «THOMAS GIRTIN» (١٧٧٥-١٨٥٢م)

هذا الفنان الأخير، الذي قال عنه تيرنر في يوم من الأيام : (لو عاش غيرتين سنين أطول لمت من الجوع)

« HAD TOM GIRTIN LIVED, I SHOULD HAVE STARVED»

(THE MACMILLAM ENCYCLOPEDIA OF ART) كتاب BARNARD MYERS لمؤلفه الصفحة ٢٣٦ وطور هذان الأخيران تصوير المنظر الطبيعي إلى درجة جيدة، واستفادا من جميع قواعد المنظور والتكوينات المفتوحة، ولكن ما فعله تيرنر وكونستبل لا يقارن بالمصورين العاديين، فقد استطاع هذان الأخيران أن ينقلا لوحة المنظر الطبيعي من كونها لوحة من الدرجة الثانية أو الثالثة بالنسبة لتصوير المشاهد التاريخية والحربية والميثولوجية، إلى اعتبارها عملاً متميزاً تؤخذ عنه قواعد التصوير الحديث وليس الاكتفاء بالتقاليد الأكاديمية الضيقة. وأكثر من ذلك فقد بلغت شطحات تيرنر إلى مدى أبعد من الانطباعية التي ظهرت بعد١٨٧٤م في معرض مرسم المصور الضوئي نادار NADAR في باريس وكانت أعمال تيرنر مساهمة قيمة في الانقلاب الرومانسي الذي اجتاح أوروبا في هذه الفترة.

لقد تمكن جون راسكين من اكتشاف تفوق وفرادة تيرنر، عندما أجرى مقارنة بين الأصول الأكاديمية البالية والضيقة في أعمال المصورين البريطانيين وبين الشطحاتٍ الإبداعية والعالية في أعمال تيرنر. وعرف أن تيرنر قد بلغ ذروة جديدةً في تصويره لم يعرفها تاريخ الفن من قبل، وكما ذكرنا من قبل صوب تيتسيانو في عصر النهضة نحو طغيان وحدة اللون في تمثيله للعذارى ذوات الفساتين الحمر ولكن تيرنر في المرحلة الرومانسية بلغ

السمت الجريء، عندما كرر تصويره للمنظر ذاته، للإمساك بلون واحد في قلب العاصفة وفي جبهة الأمواج العاتية. وأنتج تيرنر لوحات جريئة وبدأ بتصوير اللوحات التي تمثل المنظر الطبيعي الأخاذ، ثم تجاوز التفاصيل مع تطور تصويره للمناظر حتى وصل إلى الاحتفاء بما هو أساسي في المنظر، وهو عبارة عن لمسات محدودة من اللون الواحد أو من النغمات اللونية المتقاربة التي تتجه نحو تمثيل الخطوط الأخيرة المعبرة.

اعتبر راسكين جهود تيرنر لبلوغ ما هو مجرد في المنظر الطبيعي درباً للخلود لهذا المصور العملاق في الساحة الأوروبية، وقرر راسكين أن تيرنر قد تجاوز زيف المجتمع الفيكتوري البريطاني من الناحية الاجتماعية وتجاوز القواعد البالية للفكر الأكاديمي الأوروبي والبريطاني معاً، فقد بلغ ذروة لا يصل إليها الفنان العادي أبداً، ولا يتطلع إليها إلا فنانٌ عبقري وغير عادي. كما لا يدركها ناقد عادي غير مثقف في تاريخ الفن العام. لأن طريق الفنان العبقري لا تحجزه التفاصيل والمنافسات المحلية بل يرفعه جهده للوصول إلى سمت عال، هو ما نسميه بالسمو في الفن (ويذكرنا هذا القول بكتاب كاسيوس لونجنوس التدمري «نحو ما هو سامٍ في الفن» في القرن الثالث الميلادي).

صب الناقد الشاب جون راسكين من خلال مجلداته الثلاثة (المصورون الحديثون) في فترة ١٨٤٦-١٨٦٠م جام غضب مثقف قل مثيله في مساجلات تاريخ الفن، فأصاب في هذا النقد الحاد القيم الأخلاقية للمجتمع الفيكتوري، وطرح راسكين مقولته المشهورة:

(A BAD MAN CAN NOT WRITE A GOOD BOOK. ليس بإمكان الشرير أن يؤلف كتاباً جيداً) بمعنى أن الفن والأدب هما محصلة للخلق الكريم فاللص أو القاتل أو الخائن لا يملك الأرضية الطيبة التي تصنع الفن. ودخل راسكين من باب القيم الأخلاقية للفن عبر القناطر الاجتماعية، وحكم على المجمع الفيكتوري الذي شاعت به الرذائل والجرائم والمروق أللأخلاقي، بأنه مجتمعٍ عقيم لا يلد طيبات فنية. واعتبر خروج تيرنر على التقاليد الأكاديمية، مبرراً لأن هذا الفنان مثالي من الناحية الأخلاقية ملتزم بالعيش ولعمله الذي يجيده في التعليم والتصوير وبين منزل أبيه الذي لا يبعد كثيراً عن هيكل الكنيسة وعن مبنى الأكاديمية الملكية.

كان تيرنر - كما قال راسكين - عفوفاً حسن السيرة على درجة عالية من الأخلاق في التعامل والصدق والأمانة الوطنية. ولم يحاسبه راسكين على نزواته الخاصة، بسبب علاقاته مع بنات الهوى والساقطات اللواتي أنجب منهن عدداً من الأطفال غير الشرعيين، ولم يعترف بهم، ومزاجه الكحولي اعتبر في مقياس عصره في النصف الأول من القرن التاسع عشر مجرد مزاج شخصي.

ولم يكتف جون راسكين من رفع تيرنر وفنه إلى قمة التطور الفني في انكلترا، ولم يقتصر على إقصاء جميع المصورين البريطانيين المعاصرين لتيرنر عن الوقوف بجانبه في الذروة، فقد قال ما هو أكثر من ذلك عندما التفت راسكين للاهتمام بمجموعة من الشباب الذين ظهروا في انكلترا في عام ١٨٤٨ تحت اسم «PRE-RAPHAELITES»، وصبوا هجوماً حاداً على القواعد الأكاديمية تنازلوا به عن التقاليد الذهبية، وأطلقوا لأنفسهم العنان للتصوير على هواهم، فخرقوا قوانين النسب في تصوير الأجساد البشرية والحيوانات والطيور والمناظر الطبيعية، وحولوا لوحاتهم إلى ما يشبه السجاد المزخرف، وربطوا بين مشاهدهم وبين قصائد الشعر الرومانسي، ولم يحتفظوا من قواعد تصوير المناظر إلا بالعلاقات اللونية المنسجمة عن طريق جمع ما هو متقارب من المساحات اللونية مع بعضها بعضاً، وأطلقوا للمفاهيم الشعرية العنان فتطاولت أجساد النساء الجميلات وفقدت الأشكال والكتل مراكز استقرارها. فقد أصبح الأساس في تصوير أفراد جمعية البري رافلايتدس هو هذا الانسجام اللوني وشيء من العذوبة الناعمة التي تملأ جوانب اللوحة.

واندفع راسكين في هجومه على قواعد التصوير التقليدي والمجتمع الفيكتوري المحافظ، حتى قال: باعتبار إن أبناء المجتمع الفيكتوري فاقدون للقيم الأخلاقية ومتمسكون بتقاليد أكاديمية ميتة، فليس باستطاعتهم الوصول إلى ما هو فني وحضاري جديد. ورأى أن تصوير المنظر الطبيعي الذي بدأ في انكلترا على شكل خطوط معلمة بالحبر الصيني انتهى بالتغطية في مرحلة لاحقة بألوان شفافة، أي أن التصوير الإنكليزي القديم كان يبنى على مرحلتين: مرحلة خطوط الرسم ومرحلة الألوان الشفافة، وكان الذوق الإنكليزي قد سمح أن يشترك في العمل الفني الواحد رسام وملون لذلك قال راسكين: إن هذه البداية هشة ولا تحتمل أن تسمى

تصويراً. لذلك فإن ما فعله تيرنر من تلخيص للمنظر الطبيعي، هو قفزة نوعية جمع فيها الفنان بين نهايتي العمل الفني في بدايته ونهايته فاللمسة اللونية التي تلخص عاصفة أو المسحة الخضراء التي تمثل مرجاً أخضر تكفيان في التعبير عن المنظر، على يد فنان واحد، ولا يجوز بشكل من الأشكال تصميم حدود لحظة الإبداع بين أكثر من فنان.

ورأى راسكين في منظر تيرنر رعشة خلاقة، وصل إليها الفنان كنتيجة لانفعاله الشديد أمام الطبيعة، واستشهد بإحدى لوحات العاصفة التي صورها تيرنر في بحر الشمال، وروى بعدها تيرنر أن عاصفة شديدة قد ضربت شراع مركب الصيد الذي كان يمتطيه هو، فاضطر الفنان إلى التمسك بصاري الشراع مدة أربع ساعات، وقلبه على كفه من الخوف من الصواعق والأمواج الهائجة وعيناه مفتوحتان تراقبان زبد الموج والحافة النارية للصواعق، ثم علق راسكين على ما رواه تيرنر، وصوره على شكل لوحات مائية خلفها بالقول: إن مثل هذه المشاعر المصورة على شكل مناظر بحرية هي التي خلدت تلك اللحظات القلقة والتي لا يمكن التعبير عنها حسب القواعد الأكاديمية، ولابد من تمثيل العاصفة بضربات حادة بالسكين أو مسحات طويلة من فرشاة عريضة لأن زمن الانفعال هنا قصير ومفاجئ وبالغ التأثر.

وأشار راسكين إلى أن تصوير تيرنر يرتفع إلى السوية العالية لشعر الرومانسيين الكبار في الأدب الأوروبي. وتكمن عظمة تيرنر في أنه عبر من خلال لمسات فرشاته عن انفعالات وصور رائعة، لا تقل أبداً عن الفقرات الشعرية لجون كيتس

JOHN KEATS (١٧٩٥-١٨٢١م)

واللورد بايرون

LORD BYRON GEORGE NOEL GORADON(١٧٧٢-١٨٣٤م)

وصامويل كوليريدج

SAMUEL TAYLOR GOLERIDGE (١٧٧٢-١٨٣٤م)

والشعراء الرومانسيين الألمان والإيطاليين الآخرين. وأكد في نهاية بحوثه النقدية أن تيرنر هو أعظم عبقرية فنية في مجال التصوير البريطاني حتى عصره.

تيرنر وراسكين

مراجع البحث

1- TURNER BY GRAHAM REYNOLDS, THE WORLD OF ART LIBRARY ARTISTS, THAMES AND HUDSON, LONDON 1969.

2- THE MODERN MOVEMENT IN ART BY WILENSKI, FABER & FABER, LONDON, GLASGOW MCMIK.

3- HISTORY OF THE WORLD`S ART BY HERMAMN LEICHT, SPRING BOOKS, LONDON,1965.

4- THE OUTLINE OF ART, SIR WILLIAM ORPEN, NEWNESS, LONDON 1961.

5- A DICTIONARY OF ART AND ARTSTS , BY PETER & LINDA MURRAY, PUBLISHED BY PENGUIN BOOKS LONDON, 1975.

6- 50 GREAT ARTSTS, BY BERNARD MYERS, BANTAM MATRIX EDITION, PUBLISHED IN NOVEMBER, NEW YORK 1965.

7- THE READER`S COMPANION TO WORLD LITERATURE, BY HORNSTEIN. PERCY. BROWN, A MENTOR BOOK. THE NEW AMERICAN LIBRARY, NEW YORK 1973.

أبوللينير

مؤسس التكعيبية والأورفية والحروفية والسريالية ونصير المستقبلية والدادا

تعريف بأبوللينير GUILLAUME APOLLINAIRE

GUILLAUME-ALBERT-WLADIMIR-ALEXANDRE-APOLLINAIRE-KOSTROWITZKY (1880-1918 م)

يعتبر الناقد الفني غوليوم أبوللينير واحداً من أهم أعمدة الفن الحديث في القرن العشرين. فهو شاعر من شعراء الملاحم، وأصحاب الشعر الغنائي الثوري العذب والعظيم، وأحد كتاب القصة والنقد الأدبي، والسير التاريخية والنقد الفني لأهم فناني المدارس الحديثة في الربع الأول من القرن العشرين. وهو بولوني الأصل إيطالي المولد، باريسي الانتماء، عاش بدون جنسية بعد أن ضنت عليه بالجنسية كل من بولونيا وإيطاليا وسويسرا وفرنسا خلال حياته، ثم منحته فرنسا جنسيتها قبيل وفاته من أجلها بأيام، ثم تسابقت هذه الدول على الادعاء بانتمائه إليها بعد وفاته.

فقد ولد غوليوم البرت فلاديمير اليكسندر أبوللينير كوستروفيتسكي في مدينة روما في السادس والعشرين من شهر آب / أغسطس من عام ١٨٨٠ كولد غير شرعي للآنسة البولونية النبيلة أولغا كوستروفيتسكي، التي انتقلت من مملكة بولونيا إلى العيش بين جينيف وروما وموناكو ونيس وباريس. وبقي الطفل النبيل بدون اسم أب له، حتى وافق الضابط السويسري الأصل والنبيل فرانشيسكو فلوجي داسبير مونتFRANCESCO FLUGI D`ASPERMONT، العامل في جيش آلــ بوربون BOURBON على منح اسم أسرته لابن الآنسة النبيلة أولغا دي كوستروفيتسكي اللعوب والتي أنجبت ابنها بصورة غير شرعية، ولم توافق على إعطائه اسماً عادياً من أسماء أبناء طبقة متوسطة أو عالية في أوروبا، ما لم يكن ذاك الاسم معدوداً بين أسماء الأسر النبيلة القديمة، وأخيراً وافقت على ربط

اسم ابنها بهذه الكمية الكبيرة من الأسماء البولونية والسويسرية النبيلة، ووفرت هذه الأم المستهترة أفضل الأجواء العلمية والتربوية لابنها، فنقلته بين أفضل المدارس الفرنسية الراقية في موناكو ونيس، ووفرت له مدارس ليلية باهظة الأقساط، وعظيمة الخبرات العلمية والأدبية، حيث أتيح للسيد غوليوم أبوللينير الحصول على مدرسين مشاهير في الآداب الكلاسيكية، مما سمح له بالاطلاع في عمر مبكر على روائع الأدبين اليوناني والروماني في اللغتين اليونانية واللاتينية. وأتقن غوليوم أيضاً عدداً من اللغات الأوروبية الحديثة وكان أهمها اللغة الفرنسية واللغة الإيطالية.

وقد ظهرت مواهب غوليوم في عمر مبكر، وحصد عندما بلغ العاشرة من عمره عشرين جائزة أدبية وجامعية، بما فيها تفوقه في فن التصوير، وكان ترتيبه في جل هذه الجوائز الأول على أقرانه من الصغار والكبار، وكان المأخذ الوحيد على غوليوم العبقري، هو كونه غوليوم النكرة الذي ليس له انتماء رسمي لوطن ما، هذا الأمر الذي دفعه في كانون الثاني/ يناير من عام ١٩١٤ للانخراط في سلاحي المدفعية والمشاة الفرنسيين تمهيداً لحصوله على الجنسية الفرنسية، فخدم كمساعد ضابط في سلاح المشاة، بعد أن قضى فترة كمتطوع حر في سلاح المدفعية.

ولكن شظية قنبلة أصابت جمجمته وكانت قد خرقت خوذته، وتغلغلت باتجاه دماغه نحو الجهة اليمنى بعد ثمانية أيام فقط من إعلان وزارة الداخلية الفرنسية منح هذا المساعد المتطوع الأجنبي الجنسية الفرنسية، ثم استقرت الشظية قبيل تفتيتها لدماغ المصاب، ولكن جائحة أنفلونزا قد أطبقت على سكان مدينة باريس في شهر تشرين الثاني / نوفمبر من عام ١٩١٨م، فقضت على حياة أبوللينير (الذي رفع شكلاً إلى رتبة ملازم ثانٍ) بمناسبة تحرير فرنسا من القوات الألمانية، وانتهاء الحرب. وأعلن أصدقاء الملازم الشهيد غوليوم أن احتفالات فرنسا بنهاية الحرب بما فيها من أعلام ومظاهر فرح، قامت من أجل تكريم شاعر الثورة والوطنية والشباب والناقد الفني الكبير غوليوم أبوللينير. وخرج أعضاء مدرسة باريس من الفنانين والشعراء

والفلاسفة الوافدين في مسيرة حاشدة لوداع صديقهم المبدع أبوللينير إلى مثواه الأخير في عام ١٩١٨م في مقبرة بير لاشيز PERE LA CHAISE بجوار كنيسة سان جرمان ST.GERMAIN مقابل شارع غوليوم أبوللينير الذي افتتح في باريس في عام١٩٥١م بجوار الحديقة التي زينها الفنان بيكاسو فيما بعد بنصب جميل لأبوللينير.

وكان من غريب المصادفات أن تنبأ الفنان جورجو دي جيريكو GIORGIO DE.CHIRICO، بنهاية غوليوم أبوللينير في لوحة صور بها صديقه الناقد الفني غوليوم سمّاها «وجهية متنبئة». ونفذها جيريكو حفراً على لوح خشبي صور فيها الشاعر خلف نظارة سوداء وعلى يمينه قنبلة تتسلل كسمكة فاغرة فاها نحو الأعلى باتجاه الصدغ الأيمن لجمجمة القتيل التي تظهر على شكل خلفية سوداء، يؤطر صدغها الأيمن بنصف دائرة بيضاء، وأمامه فراغ مؤلف من قطعة قماش بيضاء فارغة.

خلف لنا العقد الثاني من بداية القرن العشرين عدداً من الوجهيات المعبرة التي صور بها الفنانون وجه أبوللينير جانبياً وأمامياً، ملوناً وأبيض وأسود، ولعل أجملها الوجهية التي وضعها الفنان الإيطالي أميدو موديلياني AMEDEO MODIGLIANI (١٨٨٤-١٩٢٠م)، ومازال النصب الذي أقامه الفنان الكبير بابلو بيكاسو PABLO RUIZ PICASSO المولود في عام١٨٨١م في مدينة ملقة الإسبانية والمتوفي في باريس عام ١٩٧٣م، مقصداً لسياح العالم المهتمين بثورة الفنون الحديثة التي انفجرت في باريس في الربع الأول من القرن العشرين. ومازال نصب أبوللينير رمزاً لعبقريتين هما الأهم في التاريخ الفني للقرن العشرين، حيث يتجلى فيهما فن بيكاسو عملاق التصوير في القرن العشرين، وذكرى الناقد الفني غوليوم أبوللينير واضع الأسس الفلسفية لأهم مدارس الفن في القرن العشرين؛ ونقصد بذلك التكعيبيةCUBISM والسريالية SURREALISM والدادا DADA والأورفية ORPHISM والحروفية CALIGRAMME.

في عام ١٩٠٤م جاء أبوللينير للاحتكاك المباشر مع مصوري ونحاتي ومزخرفي مدينة باريس، ونتيجة ثقافته الواسعة في تاريخ الفن الأوروبي وجد

نفسه يتعاطف مع محاولات ومنجزات الفنانين الجدد من أمثال المصورين: آندريه ديرين ANDRE DERAIN (١٨٨٠-١٩٥٤م) وموريس فلامينغ MAURICE DE VLAMINCK (١٨٧٦-١٩٥٨م) وهنري ماتيس HENRI MATISSE (١٨٨٦-١٩٥٤م). وانبرى يدبج الأبحاث المستفيضة والجميلة للدفاع عن إنتاج وتوجهات هؤلاء الأصدقاء الجدد. وأثبت في أبحاثه أن أبعاد الصورة الواقعية هي مجرد وهم، اصطلح عليه حسب الرؤية المعتمدة على نظرية إقليدس ذات البعدين، في حين أن الصورة الحقيقية تتجلى في عيني المشاهد من خلال حرارة اللون، أو من خلال الأشكال FORMS التي تمر إلى العين عبر فراغ مفتوح خارج الأسطوانة، أو فراغ مغلق داخل الأسطوانة. كما يؤكد ذلك علماء الفيزياء والهندسة الفراغية.

وتعرف أبوللينير في عام ١٩٠٤ على صديق إسباني وافد هو الفنان بابلو بيكاسو الذي كان في هذه الفترة قد دخل فيما يسمى بالمرحلة الزرقاء حيث ألغى فيها قوس الألوان، واعتبر العالم مشاهد منوكرومية، ينفتح فيها العالم على لون أزرق فقط تتدرج ظلاله من النهايتين نحو النور الأبيض من طرف وعتمة السواد من الطرف الآخر.

كان عالم بيكاسو الأزرق هذا حافلاً بلاعبي ولاعبات السيرك، وأبطال المصارعة، والحوار الذي لا ينقطع بين النحات والنموذج. وكان بيكاسو يتلمس أجساد شخوصه على شكل كتل ذات أشكال مبنية بالظلال الزرقاء، وتنتهي بالفراغات الخاوية من اللون. وكان بيكاسو قد تأثر خلال هذه الفترة بالفن الكلاسيكي، فأخذ نماذجه من التصويرين الروماني واليوناني في عصريهما الذهبيين حيث كانت النسب المثالية تركب على مصارعين ورياضيين ومتسابقين ذكوراً في عمر السابعة عشرة. ووقعت أعمال بيكاسو في المرحلة الزرقاء على الشاعر غوليوم أبوللينير موقعاً طيباً، فكتب شاعرنا وناقدنا واحداً من أهم البحوث النقدية في القرن العشرين، قدم به الوافد الجديد، وفصل في التعريف بالأبعاد الجمالية للمرحلة الكلاسيكية الجديدة NEO-CLASSICISM التي اتفق على تسميتها بالمرحلة الزرقاء.

تعرف أبوللينير على بيكاسو في عام ١٩٠٢م في باريس، وكان بيكاسو قد جاء إلى باريس في عام ١٩٠٠م بعد أن قام بزيارة استطلاعية إلى إيطاليا، فأقام فولار VOLLARD أول معرض له في باريس في عام ١٩٠١م. ولكن هذا المعرض فشل فشلاً ذريعاً، وحفظ الجمهور اسم هذا الفنان الإسباني الجديد بيكاسو الذي أعلن اسم أسرة والدته بيكاسو بدلاً من أسرة أبيه. وفي عام ١٩٠٧م جاء تاجر الأعمال الفنية الكبير كاهنويلر KAHNWEILER، فارتفعت أسهم بيكاسو إلى أعلى الدرجات في مجال الشهرة التي حققها من خلال كتابات أبوللينير عنه ومن خلال بيع أعماله لكاهنويلر. وفي عام ١٩٠٨م اجتمع بيكاسو مع هنري ماتيس وآندريه ديرين وجورج براغ GEORGES BRAQUE وأسس الجميع الحركة التكعيبية الأولى.

استفاض أبوللينير في دراسة مفهوم التطور والتحول في فن بيكاسو واعتبر ذلك تطوراً نوعياً في تاريخ الفن المعاصر، فصحيح أنه قد مجد المرحلة الزرقاء واهتم بجميع تفاصيلها، ولكنه توقف ملياً عند موهبة بيكاسو وثقافته البصرية الواسعة التي سمحت له أن يجول فيما بين الفن الزنجي من طرف وبين النموذج الكلاسيكي مع اختصار جميل للنسيج المونوكرومي الذي تجاهل معه اللعبة الفيزيائية السائجة عند أتباع المدرستين: الانطباعية IMPRESSIONISM والتأثيرية POST-IMPRESSIONISM فأولئك الانطباعيون والتأثيريون قد توقفوا عند لعبة تنزيل الأنغام والألحان اللونية من فراشيهم بصورة نمطية، غمزت من قناة إبداعهم، في حين أن أبوللينير، رأى في إنتاج الوافد الإسباني الجديد أبواباً مشرعة لدخول رؤى لا حدود لها، وبإمكان التعامل مع شطحاتها نقل فن التصوير إلى عوالم جديدة. وقد بشر أبوللينير في بحثه عن بيكاسو بالتطور الكبير والتحولات الجمالية القادمة مع حرية الفنانين في القرن العشرين أي فيما يسمى بالحداثة MODERNISM.



أبوللينير بريشة مودلياني



تدريبات الباليه الروسي، المخرج بيا غيليف حيث يبدو أبوللينير
وقد وضع قبعة بريشة الفنان لارينوف

المدرسة التكعيبية CUBISM
١٩٠٧- ١٩١٤ م

التكعيبية مصطلح في تاريخ الفن الحديث في القرن العشرين يشير إلى جملة من النشاطات في مجالي التصوير والنحت، ظهرت في باريس فيما بين عامي ١٩٠٧-١٩١٤م وكانت أهم حركة في تاريخ الفن الحديث(صفحة ٥٨ من كتاب الإنسكلوبيدا المختصرة للفن الحديث لريمون شارميهRAYMOND CHARMET، CONCISE ENCYCLOPEDIA OF MODERN ART وأعطى الفنانان جورج براغ وبيكاسو أهم الأعمال التكعيبية في العقد الأول من عمر هذه المدرسة التي وضع قواعدها الفنية وبيانها الأول غوليوم أبوللينير، واشتق الاسم من جملة قالها هنري ماتيس عندما شاهد أحد أعمال جورج براغ في عام ١٩٠٨م فأشار إلى ما اسمّاه بالمكعبات الصغيرة، وكان ذلك في معرض صالة الخريف. ودخل على خط المصطلح أبوللينير ومنح هذا المصطلح فلسفة جمالية خاصة به أكد فيها أن الفنان بول سيزان PAUL CEZANNE، ١٨٣٩-١٩٠٦م، كان قد قال بأنه بالإمكان إرجاع الطبيعة إلى ثلاثة أشكال هندسية هي: (الأسطوانة والدائرة والمخروط). فاشتغل الفنانون متأثرين بأرضية سيزان الهندسية، ودامت هذه الفترة التي عرفت بالفترة السيزانية فيما بين ١٩٠٧-١٩٠٩م، ثم تلتها فترة التكعيبية التحليلية فيما بين ١٩١٠-١٩١٢م، وختاماً ظهرت التحليلية التركيبية بعد١٩١٣م. وقال أبوللينير إن الحركة التكعيبية نشأت كردة فعل على استسهال الفنانين الانطباعيين والوحشيين FAUVISM للتعاطي مع الرؤية الفنية.

وأدخل التكعيبيون استخدام الملصقات في أعمالهم COLLAGE، اعتباراً من عام ١٩١٢م. وأصدر أبوللينير في عام ١٩١٣م كتابه المشهور المصورون التكعيبيون LES PEINTRES CUBISTES، ووضع أبوللينير في كتابه السابق أسساً جديدة لمشاهدة وتحكيم الأعمال الفنية الحديثة، وانضمت إلى الحركة التكعيبية أعداد ضخمة من الفنانين في باريس وفي بقية المدن الأوروبية الكبيرة فظهر خوان غري JUAN GRIS ١٨٨٧-١٩٢٧م، والتحق بالتكعيبية في عام ١٩٠٨م الفنانون:

فيرناند ليجي FERNAND LEGER (١٨٨١-١٩٥٥م)

وروبرت ديلوني ROBERT DELAUNAY (١٨٨٥-١٩٤٠م)

وتبعهم في عام ١٩٠٩م:

البرت غليزي ALBERT GLEIZES (١٨٨١-١٩٥٣م)

وجان ميتزنجر JEAN METZINGER (١٨٨٣-١٩٥٦م)

وأليكسندر أرشيبنكو ALEXANDER ARCHPENKO (١٨٨٧-١٩٦٤م)

وفي عام١٩١٠م:

روجر دو لا فريسني ROGER DE LA FRESNAYE (١٨٨٥-١٩٢٥م)

وجاك فيلون JACQUES VILLON (١٨٧٥-١٩٦٣م)

ودوشومب فيلون RAYMOND DUCHAMP-VILLON (١٨٧٦-١٩١٨م)

ثم التحق في عام١٩١١م:

لويس مارشان LOUIS MARCHAND (١٨٨٣-١٩٤١م)

وخوان غري JUAN GRIS (١٨٨٧-١٩٢٧م)

لقد كتب غليزي وميتزنجر ونشرا عدة مقالات عن التكعيبية في عام ١٩١٢م، ولكن كتاباتهما لم ترقَ إلى ما نشره أبوللينير عن التكعيبية. وتأثر بكتابات أبوللينير عن التكعيبية جميع نقاد ومؤرخي الحركات الفنية في القرن العشرين واستشهدوا بمقاطع طويلة من بحثه الجميل عن التكعيبية. وعد بحث أبوللينير في التكعيبية وعن بيكاسو بين أهم ما كتب في القرن العشرين عن الفن حتى قال ريمون شارميه في الصفحة ٦٠ من كتابه السابق، إنه لا يوجد بحث فني نظري أو عملي دوّن في القرن العشرين أو نفذ ما لم يكن قد تأثر بالتكعيبية، يقصد بذلك أنه قد تأثر بالأعمال التكعيبية، أو ما كتبه أبوللينير عنها.

المدرسة المستقبلية FUTURISM

بدأت في عام ١٩٠٩ وانتهت قبيل بداية الحرب العالمية الثانية

كانت المدرسة المستقبلية واحدة من المدارس الفنية الوافدة إلى باريس في مطلع القرن العشرين، واستقبلها الناقد الفني غوليوم أبوللينير بشيء كثير من الحرارة والمناصرة، ولكن انحياز المستقبليين الإيطاليين إلى أنصارهم من أبناء وطنهم، وحذرهم الشديد من النقاد الباريسيين، جعل هذه المدرسة تنغلق على نفسها انغلاقاً قوياً، مما أبعد أبوللينير بعد فترة وجيزة عن مناصرة المستقبليين. وقام مارينتي مؤسس الجماعة المستقبلية بالتصدي لموقف أبوللينير الذي نادى بالدعوة إلى اعتبار المستقبلية اتجاهاً مهماً بالنسبة للفنان في لحظة الإبداع، في حين أن المستقبليين، ومارينتي بشكل خاص، اعتبروا الفكر المستقبلي الذي جلبوه معهم من إيطاليا فلسفة للحياة، هذا الأمر الذي دفع الزعيم الفاشستي موسوليني في الثلاثينات إلى المباهاة بتبني الفكر المستقبلي، حول الترحيب بالحرب كعمل دينامي DYNAMIC، يعتمد على التعلق بالحركة السريعة، والتبشير بما يسمى بالحياة النفسية بالآنية SIMULTANEITY، أي استحضار كل الظروف لإنجاز الإبداع، والقرار الحاسم في لحظة التفكير ذاتها، وعدم قبول التأمل والتجليات الطويلة.

وتجمع معاجم الفن الحديث على تعريف المستقبلية بأنها حركة فنية إيطالية، تميز ظهورها واستمرارها بإثارة الجدل، وتبني ماهو مخالف لعقائد المجتمع، فالمعروف أن السرعة والآنية الحاسمة في الفكر، ليسا موطنين لإنبات الفكر الفلسفي والإبداع الفني- كما يرى أبوللينير- ولكن مؤسس المستقبلية فيليبو توماسو مارينتي FILIPPO TOMMASO MARINETTI (١٨٧٦-١٩٤٤م)،

الشاعر الإيطالي الذي ولد في مدينة الإسكندرية في مصر، وانتقل إلى باريس للدراسة في السوربون في كلية الآداب، ومن ثم أقام في باريس، وظهر اسمه من خلال الكتابة للمسرح، عندما ألف بالفرنسية مسرحية الملك بومبانس KING BOMBANCE، وعرضها على مسرح THEATRE POEUVRE في عام ١٩١٠م.

نشر مارينتي في صحيفة فيغارو FIGARO في عشرين شباط / فبراير من عام ١٩٠٩م بياناً فنياً لحركة دعاها بالمستقبلية FUTURISM، ومجد في هذا البيان قيم السرعة والحركة والعدوانية، وأدهش الناس عندما دعا بصورة جادة إلى تدمير المتاحف والمكتبات الوطنية والأكاديميات الملكية وغير الملكية، وإزالة كل شيءٍ يربط الحاضر بالماضي، وذلك للتفرغ للمستقبل (صفحة ٨٦ من موسوعة اللاروس المختصرة للفن الحديث) وسميت دعوة مارينتي في عام ١٩٠٩م بالبيان الأول للمستقبلية.

وقع مع مارينتي الفنانون الإيطاليون الشباب:

جاكومو باللا GIACOMO BALLA (١٨٧١-١٩٥٨م)، وكان مصوراً أكاديمياً بالأصل يعيش في روما قبل أن يحوله مارينتي إلى المذهب المستقبلي، كما وقع معه الفنان جينو سيفيريني GINO SEVERINI (١٨٨٣-١٩٦٦م) وكان قد ذهب إلى باريس أكثر من مرة وتأثر بالاتجاه التنقيطي POINTILISM ثم ما لبث أن تحول إلى مستقبلية مارينتي، ووقع بيانها الأول.

كان الفنانون كارلو كارا CARLO CARA (١٨٨١-١٩٦٦م)

وأومبيرتو بوتجيوني UMBERTO BOCCIONI (١٨٨٢-١٩١٦م)

ولويجي روسولو LUIGI RUSSOLO (١٨٨٥-١٩٤٧)، قد قابلوا مارينتي في ميلانو، واشتركوا معه في حوارات مطولة، عن وضع الفن في إيطاليا في العصر الحديث، واتفقوا على دفع الحركة الفنية الإيطالية نحو الأمام بالإعلان عن مدرسة فنية حديثة، على أن يتم ذلك من خلال إقامة

معرض إيطالي ضخم لأعمال الإيطاليين أصحاب توجهات الحداثة في باريس، ونشر بيان فني MAMIFESTO يدافع عن الحداثة في إيطاليا.

نشر البيان المستقبلي الأول في صحيفة فيغارو كما أسلفنا، ووزعت آلاف من نسخه في أوساط الفنانين الإيطاليين، فانفجرت حركة ثورية عنيفة بين الشبيبة الإيطالية، وأصبحت نسخ بيان المستقبلية مثل شرارة الكهرباء تنتقل كالبرق بين هذه الأوساط الفنية، فتهيمن على عقول الشباب الفنانين وتجرفهم معها (الصفحة ١٠٥من معجم التصوير الحديث الذي نقل عن مذكرات الفنان كارلو كارا).

وفي شهر نيسان / أبريل من عام ١٩١٠م نشر في باريس أيضاً البيان الفني الثاني للمستقبلية، وامتدح هذا البيان تصوير الحركة السريعة (الدينامية) التي تتميز بها الحياة الحديثة، فاعتبر المصورون باللا وسيفيريني وبوتجيوني أن دعوة البيان الثاني قد نادت باستخدام تقانة جديدة لما يسمى بالانطباعية الجديدة (الصفحة ١٠٦م من معجم التصوير الحديث).

وانطلق مجموعة من الفنانين الإيطاليين الشباب في رحلة إلى باريس، فاطلعوا هناك على أعمال كل من بيكاسو وبراغ. وكانوا يرغبون في إقامة معرض لأعمالهم في باريس، ولكن الفنان سيفيريني طالبهم بالاستعداد لمواجهة النقاد الفنيين في مدينة باريس، وطلب منهم العودة إلى إيطاليا أو البقاء في باريس، والتحضير للمعرض. وفي شهر شباط / فبراير من عام ١٩١٢م أقيم المعرض المستقبلي الموعود، واتضح فيه أن المستقبليين قد أضافوا للأسلوب التكعيبي الباريسي عنصراً جديداً هو عنصر الآلية أو الدينامية فوق البنية التكعيبية، وسميت الدينامية الجديدة بالعنصر المستكمل.

وبدا واضحاً أن المستقبليين قد استقروا من الناحية الجمالية عند بعض الملامح التي قدموها في باريس، حيث أصبحت لوحات سيفيريني، تأخذ بالجمالية المستقبلية مع تركيز على ألوان صافية، اشتقها صاحبها من الفنان التنقيطي POINTILIST جورج سورا GEORGES SEURAT (١٨٥٩-١٨٩١م) في حين أن بوتشيوني، التزم بالفكر النظري للمستقبلية، كما ورد في البيانين الفنيين للمستقبلية، ولكنه التزم بأساس واقعي من النوع الذي وجده عند بيكاسو، وأخذ

الفنان كارا النغمات الرمادية GREY TONALITIES كما تسمى في علم الموسيقا المؤلفة من أنصاف نغمات، أو تحميل جهة واحدة من الفرشاة باللون، كما استخدمها التكعيبيون، وأقبل الفنان لويجي روسولو على استلهام الحدس الذي تعاظم دوره فيما بعد لدى المدرسة السريالية في عام ١٩٢٢م، ونجح الفنان باللا في تقديم تعبير تشكيلي شف عن القوة كما أصبحت تظهر جلية لدى المستقبلين.

لقد حفظ جمهور باريس من هذا المعرض الكبير طريقة تصوير اللدانة PLASTICITY والطواعية ELASTICITY التي بشر بها بوتشيوني، وطريقة التعبير الشفافة والمتداخلة في تصوير القوة، كما حفظ بعض صور الروائع الفنية عند باللا، وتفوق المستقبليون في تفسير الحياة على أنها اندفاع متحرك بدينامية لا تتوقف، وبذلوا جهوداً في الجمع بين قوة العصر والحركة السريعة التي لا تتوقف، وأدخلوا إلى النقد الفني مصطلحات: الآنية SIMULTANEITY والفراغ SPACE والدينامية DYNAMIC للتعبير عن القوة، وغيرها من كلمات الحركة والدوران (الصفحة ١٠٦ من معجم التصوير الحديث A DICTIONARY OF MODERN PAINTING).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الناقد الكبير أبوللينير قد دخل على خط المستقبلية منذ الأيام الأولى لتحركات مارينتي ورفاقه في باريس، وهلل كما ذكرنا سابقاً لتحليل هؤلاء الوافدين لمصطلح الآنية، ولكن أبوللينير حدد تأثير الآنية على أنه محرض للفنان في لحظة الإبداع، وليس قيمة بذاتها، ولا علاقة لها - كما يرى أبوللينير - بالقوة والفراغ والدعوة للعدوانية ومحبة الحرب، ولم يوافق أبوللينير على طروحات المستقبليين الذين اعتبروا الفراغ بعداً رابعاً، كما لم يؤيد اعتبار المشاهد قلباً أو نواة للصورة. ونظراً إلى أن المستقبلين كانوا دعاة فكر قومي إيطالي فقد عملوا على إبعاد أبوللينير وغيره للانخراط في مدرستهم ومشاركتهم في أفكارهم ومبادئهم.

وختاماً فلابد من الإشارة إلى أن المستقبليين قد تغنوا مطولاً بالقيم التي دعوا إليها، ونظم شعراؤهم قصائد طويلة، ما تزال تردد ألحانها التي وضعها موسيقيوهم. وما تزال بعض قصائد مارينتي تتردد كلماتها الجميلة منذ أكثر

من مائة سنة باللغة الإيطالية. وقد نقل صاحب الموسوعة المختصرة للفن الحديثENCYCLOPEDIA OF MODERN ART في الصفحة ٨٦ بعضاً من فقراتها الجميلة:

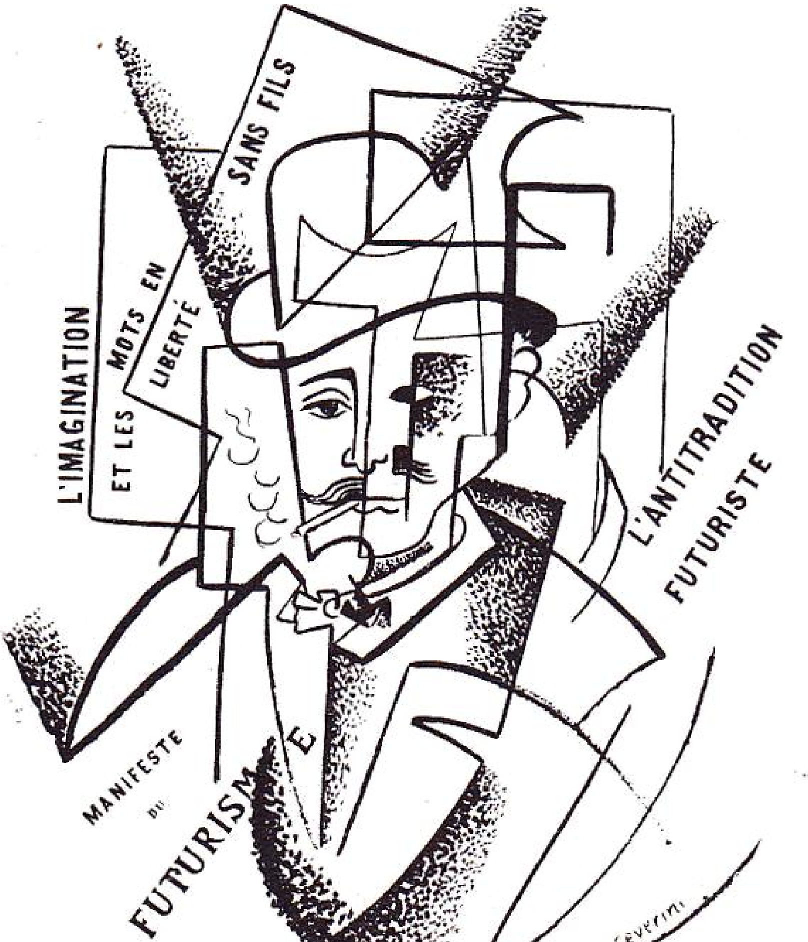
«سنهزج نحن الجماهير الحاشدة، مأخوذين بسحر العمل والسرور والتمرد، بألوان مختلفة للثورة في العواصم الحديثة، التي تبتلع أنفاق محطاتها الأفاعي المدخنة، كما تمتص أيضاً دخان المعامل إلى السماء، حتى لكأن المصانع قد أضحت معلقة من خلال خيوط دخانها بالغيوم.

يا للمدن الكبيرة التي تقفز جسورها فوق الأنهار مثل لاعبي الخفة، كما تسحرنا القطارات التي تجمح مسرعة فوق السكك الحديدية، مثل خيول فولاذية، فتدخل في أنفاق اسطوانية.» (الصفحة ٨٦ من موسوعة اللاروس للفن الحديث).

لطالما مجد مارينتي أهوال الحرب والمغامرات الخطرة، وهاجم الخيالات الرومانسية الرقيقة والأنوثة الجبانة (الصفحة٨٦ من المرجع السابق).

لم يقتصر إنتاج المدرسة المستقبلية على فني التصوير والنحت فقط، بل امتد إلى عوالم الموسيقا والعمارة، فنادت بالتأليف الموسيقي الجديد وتضمينه الضجيج وسماع صفارات القطارات ومزامير السيارات، كما دعت سابقاً أيضاً إلى الحمولات الخطرة في الكتل المعمارية وبناء الجسور وأنفاق القطارات والمنعطفات الخطرة للسيارات.

ومن الناحية النظرية توقف الفكر الجمالي عند المستقبليين في بداية الحرب العالمية الأولى، ولكن المؤلفات المكتوبة والتصريحات الإعلامية، استمرت بدون هوادة حتى انتهاء فترة السلم فيما بين الحربين الكونيتين. وتتوزع أهم الأعمال المستقبلية بين باريس وميلانو وروما، وكان لكوارث الحربين العالميتين أخطر الأثر في توقيف ووضع نهاية للفكر المستقبلي. فصمتت جميع الأصوات المستقبلية مع نهاية الفاشية الإيطالية والنازية الألمانية.



وجهية مستقبلية لسيفيريني

المدرسة الأورفية ORPHISM
١٩١٠- ١٩١٤م

الأورفية كلمة استخدمها الشاعر غوليوم أبوللينير في محاضرة ألقاها في برلين في عام ١٩١٢م، بمناسبة افتتاح معرض الفنان روبرت ديلوني ROBERT DELAUNAY في رواق العاصفة DER STORM GALLERY وحدد في هذه الكلمة حركة التصوير الجديد الذي أعطى الأهمية للون النقي في الإنشاءات التصويرية، ثم أشار إلى أن حركة التصوير الجديد قد أبانت من خلال توجهها نحو الألوان المنسجمة المائلة إلى النور والمتفاعلة بانسجام، ظهرت عند ديلوني وبعض زملائه، نتيجة ابتعادهم عن الكسوة التكعيبية في تعاملها مع المساحات اللونية، والتي تأخذ بالألوان الأساسية، لذلك فإن أبوللينير يضع جمهور الفن أمام مصطلح اشتق اسمه من أورفيوس الشاعر والمغني الأسطوري اليوناني الذي كان ينشد في الطبيعة، فتأتيه الحيوانات البرية المتوحشة وتجلس تحت قدميه، لتنصت وتطرب مع الحيوانات الأليفة الضعيفة، وكان غناؤه يضع الطبيعة بجو رائع في ظل سلم يأمن فيه الحيوان الصغير والطائر الضعيف على حياته بجوار الضواري والحيوانات المفترسة. لقد قال أبوللينير إن ديلوني ورفاقه قد أبدعوا عوالم رقيقة وناعمة، حاكوها بخطوط لينة ومائلة في معظم الأحيان نحو التكامل ثم يغلفوا ذلك بالألوان المنسجمة، وتحاشوا ما كان يصر عليه التكعيبيان جورج براغ وبابلو بيكاسو، وقال أيضاً إن ديلوني والفنان التشيكي فرانتيسك كوبكا FRANTISEK KUPKA والفنانين الشباب من أتباعهما، قد مالوا نحو كشف الغطاء عن تصوير شاعري موسيقي طاب له تذوقه، لاعتماد هؤلاء الفنانين على الانسجامات المتقاربة.

وذكر الناقد أبوللينير أيضاً إنه إذا وضع المصور لوناً أساسياً ولم يستخدم لونه المكمل بجواره فإن ذلك المصور يمزق الجو العام في اللوحة، وينتج عمله هذا جميع الألوان في طيف الألوان الطبيعية. لذلك فعندما يستخدم المصورون الجدد الأورفيون الميالون إلى الرقة والحساسية الشعرية أحد الألوان الأساسية فإن عليهم أن يجعلوا الألوان المكملة تتدرج كالظلال الرقيقة والشفافة بجوار هذه الألوان الأساسية. وأكد أبوللينير أن هذا المنهج العذب نفذه من قبل الفنان الفرنسي الكبير جان دومينيك أنجر JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES(١٧٨٠-١٨٦٧م)، كما أثنى على أعمال جورج سورا GEORGES SEURAT (١٨٥٩-١٨٩١م) الذي توخى التعبير بخلق أجواء صافية ونقية أوجد بها مجموعة من الانسجامات التي تنشأ من تضاد الألوان، ونتيجة الترتيب الحيوي الفعال DYNAMIC. وقال أبوللينير أيضاً إن هذه الجهود الهادفة نحو إيجاد ما هو منسجم، تخلق تصويراً يوازي الطبيعة في استعراضاتها الجميلة.

لم تعمر المدرسة الأورفية التي نادى بها الشاعر أبوللينير طويلاً، ولكنها تركت بصمة لونية ناعمة في تصوير القرن العشرين، استفادت منها الصناعة الأوروبية أيما استفادة، لأن تطبيقات الأورفية كانت بسيطة التنفيذ، وكان كل ما على المصور أن يفعله هو أن يلخص برشق لون أساسي مثل الأحمر أو الأزرق في بؤرة اللوحة، وإحاطة هذا اللون الأساسي بعدد من الألوان الفرعية المكملة مثل البرتقالي والأخضر المائل إلى البياض. وكان المصور يكمل المساحة بإضافة ألوان أساسية أخرى في مكان غير بعيد ويحفها بالألوان الرقيقة المكملة ويندر أن استخدم الأورفيون وهم قلة بين مصوري الحركات الحديثة معارضات لونية أو تضاداً بالألوان الأساسية، كما كان يفعل التكعيبيون القساة.

وإن استعراض مادة الأورفية كما شرحها أبوللينير في محاضرة برلين في عام ١٩١٢م، تضع القارئ أمام مادة شاعرية لطيفة، يتكلم فيها المحاضر المثقف عن تفاعلات الألوان الأساسية والمكملة بحس ذواق.

المدرسة الحروفية CALIGRAMME

بدأت في عام ١٩١٥

(يمكن العودة لصور الحروفيات في آخر النص)

تطالعنا في تاريخ الفن الحديث أعداد غير قليلة من الصور الوجهية لأهم فناني الحداثة في أوروبا، ولكننا نقع على عدد من الوجهيات صورها الفنانون لشاعر فرنسي غريب، حصل على الجنسية الفرنسية قبل سبعة أيام من وفاته، نتيجة حمى الأنفلونزا التي اجتاحت باريس لأول مرة في أعقاب الحرب العالمية الأولى أي في عام ١٩١٨م وهذا الشاعر الغريب هو غوليوم أبوللينير.

لدينا تمثال ونصب صنعهما بابلو بيكاسو لصديقه أبوللينير وهما موجودان في حي سان جيرمان في باريس، على مقربة من قبر الشاعر أبوللينير الذي دفن في مقبرة بير لاشيز PERE LA CHAISE. وعلى حجر قبر أبوللينير هذا، ركب أصدقاء الراحل قصيدة قصيرة من أبيات اقتطعوها من قصائد مختلفة للشاعر أبوللينير. فجاءت أبيات القصيدة الجديدة المنقوشة على النحو التالي:

نقش على شاهدة قبر أبوللينير

أخيراً أصبحت منفصلاً

عن كل شيء طبيعي منفرد

أنا الآن أقدر أن أموت دون معصية

لقد لامست ما لم يلامسه أحد

تحرشت بكل شيء واختبرته

تفحصت بدقة كل شيء
إلى درجةٍ لا يستطيع أحد أن يتخيلها
حتى أثقلت حياتي وأشبعتها
بعيش لا يغتفر له
لذلك أراني أموت وأنا أبتسم

INSCRIPTION ON APOLLINAIRE`S TOMB STONE

At last I have become detached
From every single natural thing
Now I can die but cannot sin
And what no one has ever touched
I have touched and felt it too
I have examined every thing
That no one can at all imagine
I have weighed and weighed again
Even imponderable life
I can die and smile as well

ملاحظة:

النص الشعري الإنكليزي من ترجمة الشاعر أوليفر بيرنارد Oliver Bernard، وهو مطابق من حيث الشكل والبناء الشعري للأصل الفرنسي الذي وضعه فيه الشاعر أبوللينير.

إننا نجد صوراً شخصية لأبوللينير لدى الفنانين: بيكاسو وبراغ ودي كيريكو ومودلياني وماتيس وهنري روسو HENRI ROUSSEAU وغيرهم، وقد صورت معظم هذه الأعمال قبل وفاة أبوللينير في عام ١٩١٨م. وتعتبر وجهية الفنان دي كيريكو التي صور بها الشاعر أبوللينير في عام ١٩١٤م،

وقام بحفر هذه الوجهية الفنان P.Roy، وجهية تنبؤية، فقد تنبأ الفنان المستقبلي FUTURIST بمصير أبوللينير، عندما تطوع الأخير في الجيش الفرنسي في بداية الحرب العالمية الأولى في عام ١٩١٤م، ليقتل بعد إصابته بشظية قنبلة، اخترقت صدغ جمجمته، وتسللت إلى قوس دماغه، لتتم عملها حمى أنفلونزا، أصابت الشاعر في أيام نقاهته من الشظية.

وتعتبر وجهية دي كيريكو نبوءة مدهشة في الدقة، وعملاً فنيا مذهلاً، فقد قسمها الفنان إلى ثلاثة قطاعات؛ في القطاع الأول وجه الشاعر وقد وضع نظارة سوداء على عينيه، وظلل النصف الأيمن، وأضيئ الجزء الأيسر، وظهر في القطاع الثاني المرسوم على شكل مستطيل تخرج منه رمانة يدوية فيها سمكة عملاقة تنطلق نحو الأعلى، وفي القطاع الثالث صورة جانبية للشاعر، تحمل على صدغها نصف دائرة معلمة بالأبيض، وأمامها فراغ رتيب ينبئ بسكون الموت، وتحفه علامة ورقة سوداء كما هي الحال بالخلفية السوداء الصامتة التي يغوص فيها وجه الشاعر في القطاع الأول.

لقد أبدع الفنانون في وجهيات أبوللينير، لأنهم قد صوروا الرجل بشيء كثير من الاحترام والإجلال، مراعين في ذلك أن غوليوم أبوللينير هو شاعر غنائي وملحمي وقاص وفيلسوف جمالي وفنان مصور على شاكلتهم، وناقد فني خطير. كان بين اختراعاته في دنيا النقد الفني اختراعه لمصطلح الحروفية CALLIGRAMME في عام ١٩١٥م، وقد استخرج أبوللينير مصطلح الحروفية من مصطلح الكتابة باللغات الأوروبية CALLIGRAPHY.

وميز أبوللينير بين الحروفية والحروفي وبين الكتابة والكاتب الخطي، فاعتبر الحروفية شكلاً مكتوباً منسقاً على هيئة فقرة شعرية، تأخذ شكلاً في إطارها العام له علاقة بقصيدته. فهناك حروفيات على شكل حيوانات وآلات وأدوات ومناظر طبيعية، بعضها مكتوب على شكل أحرف أو كلمات متساقطة من الأعلى إلى الأسفل على شكل خيوط المطر كقصيدة IT`S RAINING، وبعضها الآخر على شكل نعش ميت وفراش تحته

كقصيدة THE COFFEN AND THE BED، وبعضها على شكل مغلف رسالة وسكين لفتح الرسائل كقصيدة LETTER TO ANDRE BILLY 9 APRIL 1915 وقصائد على شكل نجمة خماسية مشؤومة وعصا للتوازن مثل شكل فقرتي قصيدة الحروفية CALIGRAMME ، التي نظمها أبوللينير في ١٥ أيار / مايو من عام ١٩١٥م. وقصيدة القلب والتاج والمرآة التي ألف فقراتها الثلاث على شكل قلب وتاج في وسطه اسم الشاعر ومرآة HEART CROWN MIRROR وقصيدة السيارة الصغيرة THE LITTLE CAR التي نظمها، ووضع في وسطها شكل سيارة صغيرة.

وقد عمل أبوللينير أثناء نظمه لأشعاره على إعداد صور معبرة لقصائده، فكتبها كلها بدون تنقيط، وتجاوز صيغ الاستفهام والتعجب والإثبات، وحذف النقاط والفواصل وإشارات الدلالة على الشواهد، وأخفى جميع أنواع الأقواس، ولم يبق إلا على الفراغات بين الفقرات الشعرية، وأثر في إخراجه هذا لأشعاره على جميع شعراء الحداثة في العالم، بما فيهم شعراء اللغة العربية، حيث كتب جماعة أبوللو في مصر وجماعة مجلة شعر في لبنان وبعض الشعراء السوريين والعراقيين والسودانيين حسب الأشكال المرسومة التي اخترعها أبوللينير.

وعندما طالب أبوللينير المصورين باستعمال الملصقات في لوحاتهم فتح الباب واسعاً على تلصيق أوراق الصحف والمجلات والنشرات السياحية وجميع أنواع النفايات، وقد نقل المؤرخ ويليام غونت WILLIAM GAUNT أن أبوللينير قد اقترح (أنه بإمكان المصور أن يصور بكل ما يريده من المواد، وبإمكانه أن يستخدم طوابع البريد والبطاقات البريدية وأوراق لعب القمار... وأوراق الجدران وأوراق الصحف) الصفحة ٣٨ من كتاب THE OBSERVER`S BOOK OF MODERN ART.

وقد أقبل المصورون الأوروبيون على استخدام الملصقات المكتوبة وكتابة بعض الأحرف والكلمات، وتوزيعها في جوانب لوحاتهم، وأكثر من

ذلك فقد أصبحت بعض لوحات المستقبليين FUTURISTS الإيطاليين وبعض أعضاء مدرسة BAUHAUS الألمانية مجرد أحرف وأرقام غير مفهومة، لأن الفنانين قد وزعوا تلك الأحرف والأرقام، لتمثل خطوطاً في بناء لوحاتهم، وليس لكي تقرأ ككلمات.

لم تقف دعوة مؤسس الحروفية الأوربية عند التأثير على صديقيه بابلو بيكاسو وجورج براغ أو على فناني الحداثة في باريس، وإنما امتد إلى جميع أنحاء العالم، وأصبحت الدعوة للتصوير بالحروف والكلمات والأرقام ودمج بعض الكلمات المطبوعة في اللوحات زياً شائعاً، وتذكر فنانو الشرق الأقصى من الكوريين واليابانيين أن كتابة حروفهم هي لوحات مقدسة، تزين معابدهم، لذلك أطلقوا على متاحف الكتابات في سيئول في كوريا الجنوبية وسايغون في فيتنام أسماء متاحف الفن الحديث. وانتشرت تلك التسميات اعتباراً من نهاية العشرينات في القرن العشرين.

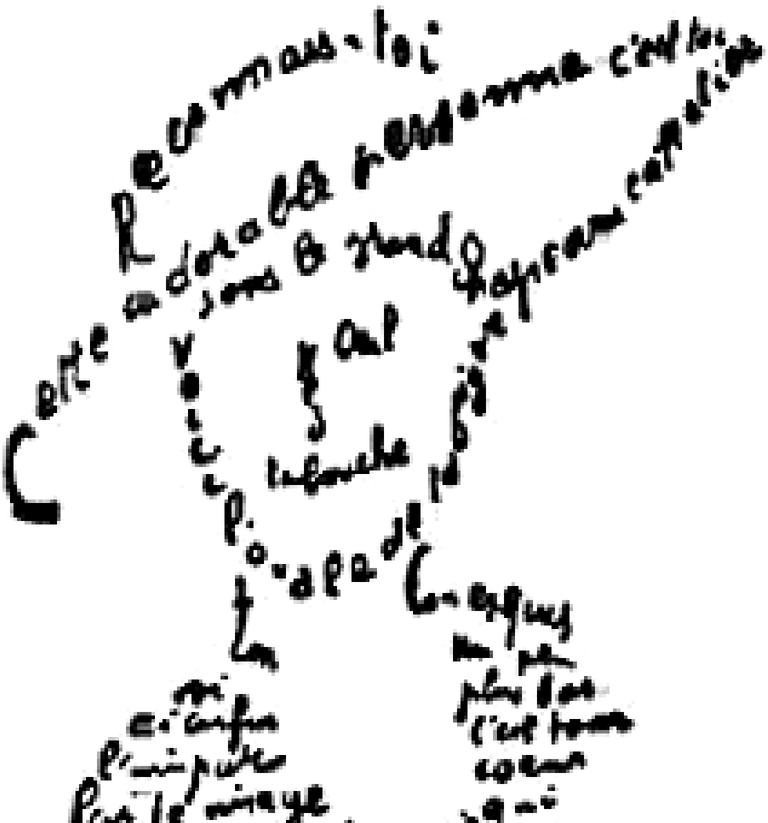
ثم انتشرت المدرسة الحروفية، ووصلت إلى الفنانين العرب المقيمين في أوروبا اعتباراً من أوائل الأربعينات، وأقبل عدد من الفنانين الشباب المقيمين في باريس ولندن وروما، على استخدام لفظ الجلالة (الله) واسم الرسول (ص) في لوحاتهم في البداية، ثم انتقلوا إلى كتابة بعض الآيات والأحاديث النبوية والأقوال المأثورة حسب بعض الأقلام العربية المشهورة كالخط الكوفي والديواني والطومار. ولم يتحولوا عن تفريغ الكلمات العربية من معانيها واستعمال أشكال الحروف خالية من المعاني في تكوينات أعمالهم إلا بعد ستينات القرن العشرين.

ونلاحظ أن مصطلح الحروفية CALIGRAMISM في العربية قد أخذ عن اللغة الإنكليزية بعد أن كتب المصطلح الذي وضعه أبولლينير بالفرنسية CALIGRAMME فأصبح CALIGRAM بالإنكليزية، وأدخلت على المصطلح دلالة اسم المدرسة الفنية ISM فأصبح المصطلح مماثلاً

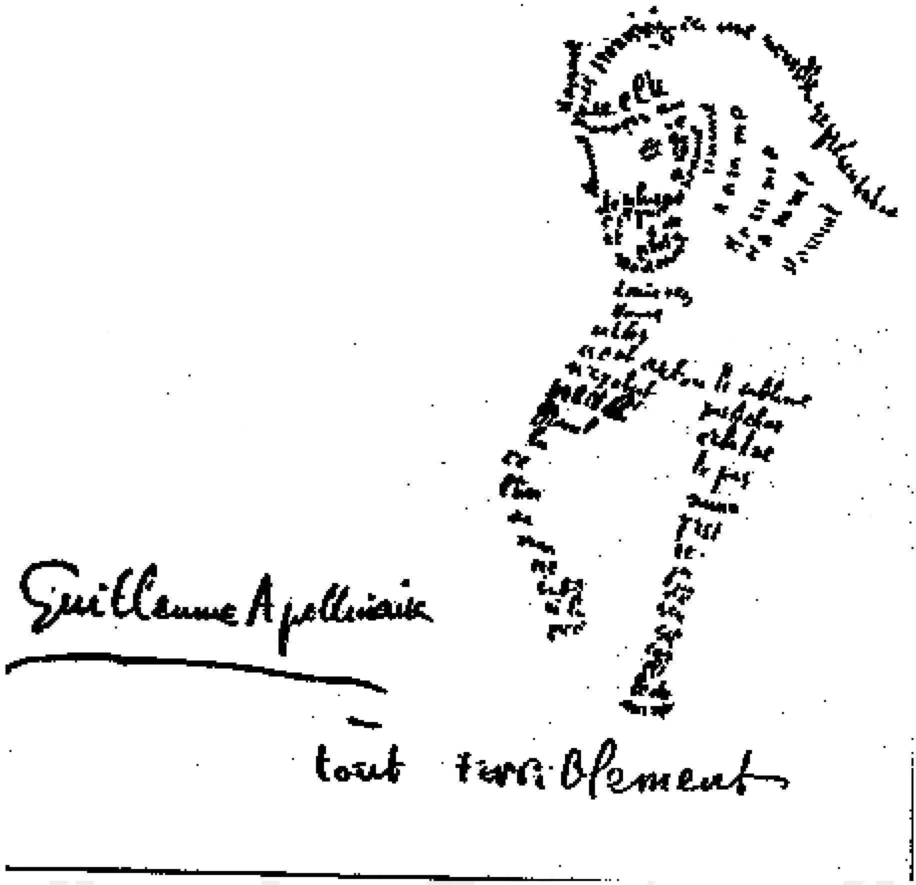
لأسماء المدارس الفنية الأخرى كالتكعيبية والوحشية والانطباعية والسريالية و...الخ.

ونحن لا نريد أن نتوسع بالحديث عن تطور الحروفية هنا، ونترك ذلك لمجال آخر، ونكتفي بالقول إن فكرة الفن الحروفي هي فكرة عبقرية ولدها الناقد الفني أبوللينير واستخدمها بالبداية بنفسه في مجال الشعر.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن مصطلحي الأورفية والحروفية لا يردان إلا في عدد قليل من معاجم وموسوعات الفن العالمية، لأنهما مصطلحان محدودي الاستعمال لدى بعض الفنانين الأوروبيين، وبعض فناني الشرق الأقصى والوطن العربي فقط. كما أن مجال المدرسة الأورفية محدود بتطبيقات الألوان فقط، وتدريبات استخدام الكتابات والأحرف والأرقام، فقد نشطت في الوطن العربي وفي الشرق الأقصى، بعد أن تجاوزها الغرب ورفضتها تجمعات الفنانين في كثير من بلدان العالم كالولايات المتحدة الأمريكية والبلدان الناطقة بالإسبانية والبرتغالية وغيرها.



قصيدة لأبوللينير على شكل حروفية



قصيدة لأبوللينير على شكل حروفية تمثل حصاناً

حركة الدادا في الفنون DADA
١٩١٥-١٩٢٢ م

ظهرت حركة الدادا في الفنون الأوروبية فيما بين ١٩١٥-١٩٢٢م، فهزت مشاعر الناس اهتزازاً عنيفاً، وتمخضت عن ما يشبه المدرسة الفنية التي تجمع مابين الشعراء والمصورين والمفكرين. وانبثقت نشاطاتها في وقت واحد من عام ١٩١٥م بدون اتفاق سابق بين أعضائها في كل من مدن: زوريخ ونيويورك وباريس، ثم تلتها حركات الدادا في جينيف وهانوفر ومدن أخرى.

كانت حركة الدادا أوضح ما تكون في زوريخ في عام ١٩١٦م، واتضحت صورتها في مدينة جنيف في سويسرا في عام ١٩١٦م أيضاً، حيث اجتمع عدد من المشاغبين في ناد، أطلقوا عليه اسم ملهى فولتير CABARET VOLTAIRE كان أقطابه: النحاتٍ الفرنسي هانس آرب HANS ARP(١٨٨٧-١٩٦٦م)، والمصور الروماني تريستان زارا TRISTAN TZARA، والمصوران الألمانيان هوغو بال HUGO BALL، وريتشارد هولزنبك HULSENBECK RICHARD. فقد أعلن هؤلاء في الثامن من شهر شباط / فبراير من عام ١٩١٦م أن اسم ناديهم الجديد هو ملهى فولتير، وضم هذا المجمع خشبة مسرح وقاعة للمعارض وأخرى للمحاضرات. وانطلقت من ملهى فولتير اعتباراً من ثلاثين آذار/ مارس ١٩١٦م سلسلة من النشاطات الترفيهية صعقت في غرابتها وفوضاها الجمهور.

كما سجل الشاعر السريالي جورج هوجنت GEORGES HUGNET، واصفاً حفل الافتتاح، فقال: إن الموسيقا التي عزفت كانت تعزف بواسطة مفاتيح أبواب تطرق على زجاجات فارغة، وكانت النقرات غير منسجمة وكيفية، ثم صعد شاعر اسمه سيرنر SERNER ليلقي شعره، ولكنه بدلاً من

إلقاء الشعر قدم باقة زهر لدمية خشبية كانت موضوعة عند طرف المسرح لقياس الثياب، وهنا سمع صوت قصيدة من قصائد هانس آرب وكانت مجرد كلمات منثورة ثم قام تريستان زارا بمرافقته وإلقاء أشعار أخرى من خلال بوق مكتوم، ودخل على المشهد هولزنبك لينشد بطريقة غريبة، فقاطعهم زارا بالضرب بقوة على طبلٍ ضخم.

وفي ذات العام أي في عام ١٩١٦م صدر مجلد بعنوان (ملهى فولتير)، ساهم في أشعاره أبوللينير وسيدرارس CENDRARS ومارينتي MARINETTI وزارا وآخرون. وانتشرت فوضى ملهى فولتير وأصبحت حفلات مماثلة للحفلة السابقة، تقام في مدن هانوفر وكولون وبرلين وباريس وواضح أن حفلات المراكز المماثلة لملهى فولتير، كانت مجرد فقاعات فوضى، لا تسمح للمستمعين بسماع الشعر ولا تسمح للشعراء بالإلقاء ومهمة الموسيقا فيها مجرد خلق الضجيج.

عندما انتقل نشاط الدادائيين إلى مدينة نيويورك أو لنقل نهض عدد من شعراء الدرجة العشرين لنظم الشعر وإنشاده على هواهم في نيويورك، لم يتمكن الدادائيون من جذب الناس، بل بالعكس استطاع الدادائيون تنفير الناس، وجعلهم يتخذون قرارات مقاطعة نشاطات الدادائيين هذا الأمر الذي جعل أحد زعماء حركة الدادا وهو هولزنبك يتوقف عن المشاركة بالحركة في مدينة نيويورك ويتحول للعمل كطبيب للأمراض العقلية باسم شارل ر هولبيك.

كانت حركة الدادئيين تنبت كالفطر حيثما تجمع بعض الفارين من جندية الحرب العالمية الأولى، وبعض شذاذ الآفاق. وكانت أفضل الأماكن لتجمع هؤلاء هي بلدان المدن المحايدة مثل جينيف وبعض أماكن تجمع المفكرين في البلدان التي لم تساهم في الحرب، ولكن أهم النشاطات الفكرية للدادائيين ظهرت في باريس، بسبب التفاف عدد كبير من الشعراء الطليعيين حول الدادائية الفوضوية، ونذكر بين هؤلاء الشعراء أبوللينير وآندريه بريتون ANDRE BRETON ولويس آراغون LUIS ARAGON وبول إلوار PAUL ELUARD وسوبو SOUPAULT

وريبمون ديزين RIBEMONT DESSAIGNES. الذين استقبلوا زارا استقبالاً حاراً في باريس، وفتحوا له عدداً من الأنشطة وجمعوا فناني مدرسة باريس الغرباء للمساهمة بالاستقبال. ويبدو أن حركة باريس كانت أميل إلى الشعر والأدب والسياسة ولم تقدم ما هو جدير بالاهتمام في مجالي التصوير والنحت.

كانت حركة الدادا ثورة اجتماعية أكثر من كونها ثورة فنية، وكان من أهم أهدافها الوقوف في وجه الحرب(صفحة ٦٨ معجم التصوير الحديث، المحرر الرئيسي كارلتون ليك وروبرت ميلارد A DICTIONARY OF MODERN PAINTING، CARLTON LAKE AND ROBERT MAILLARD)، وكانت حركة تمرد فكري قامت ضد التوجهات القسرية للمواطنين الأوروبيين إبان الحرب العالمية الأولى، وكانت معادية للقيم الجمالية واستقرار التكوينات والقواعد الفنية في التصوير والنحت، ولكنها أصدرت عدداً من المجلات الأدبية والفنية في جينيف وباريس وبرلين ولم تستطع أن تقتحم المجتمعات المحافظة مثل المجتمع الإنكليزي في لندن والإسباني في مدريد.

أما مصطلح الدادا فقد سمي مصادفةً نتيجة فتح المعجم بصورة عفوية، فظهرت كلمة دادا DADA في رأس صفحة المعجم، فتبناها عدد من الشعراء والمصورين وكلمة دادا في اللغات الأوروبية تعني فارس الحصان الخشبي، وهي لعبة تصنع من أقلام الخشب، تهتز إلى الأمام والخلف، وتروي عنها الجدات حكايات للأطفال في السنوات المبكرة من العمر. وقد علق عليها الدادائيون أهمية خاصة، فركبوا أشعاراً، تناسب شخصية الفارس الخشبي وحصانه الجامد (الإنسكلوبيديا الموجزة لمعجم الالروس للفن الحديث لريمون شارميه، CONCISE ENCYCLOPEDIA OF MODERN ART RAYMOND CHARMET).

وتحول معظم الدادائيين في عام ١٩٢٢م إلى الحركة السريالية شعراً وتصويراً، وكان بعض أقطاب هذه الحركة من أمثال الشاعر كورت شويتيرز

قد بالغوا في فوضاهم، فاندفع الشاعر شويتيرز، وأسس حركة جانبية في قلب الدادائية في هانوفر، اسمّاها حركة البراز (MERZ). وتوقف أكثر الدادائيين، وتحولوا نحو تلصيق قصاصات الصحف والمجلات وتحميل مزق النفايات على ما يسمى بألواح وقماشيات اللوحات. ويبدو أن الدادائية قد انبثقت- من الفكر النيهيلستي NIHELISTIC الفوضوي الذي وقف يشاغب، ضد دعوة المجتمعات الأوروبية البرجوازية، لأن يكون الفنان حاملاً لرسالة مجتمعه، أو خادماً لتطلعات الأثرياء في المجتمع الصناعي، ونادى هؤلاء بأن يكون الفن مجرد إنتاج عابث، فقد أزهقت الحرب الكونية أرواح ملايين الأبرياء على طرفي الجبهة في بلدان أوروبية مختلفة.

مال الفنانون إلى رصف كلمات لا معنى لها، على طريقة اهتمامهم بكلمة دادا، ولصق قطع القماش وبعض قطوع الصحف. ولم يصوروا شيئاً جديداً أو قديماً، ودعوا ملصقاتهم باسم اللوحات والتماثيل وقصائد الشعر. وكانت مجلة الأدب LITTERATURE التي أصدرها أراغون وبريتون بالفرنسية ومجلة والبراز MERZ التي أصدرها الشاعر شويترز بالألمانية، ومجلة الدادا DADA التي أصدرها الشاعر زارا بالألمانية ، تنشر بيانات فنية عجيبة غريبة مكتوبة بجمل غير مفهومة، وتنادي بالقيام بأفعال غريبة. ونستطيع أن نقول إن حركة الدادا قد توقفت تقريباً في عام ١٩٢٢م، ولكن بعض الأعمال الفوضوية على طريقة الدادا ظلت تظهر في الصحف الأوربية بين الحين والآخر، بدون التزام مدرسي أو فكري.

وظهرت في القرن العشرين حركات فنية جديدة استفادت من بعض اهتمامات الدادائيين واعتمدت على تحرير عامل المصادفات في الإنتاج الفني نعد بينها: حركة الفن الشعبي POP ART وحركة الوقائع HAPPENINGS وحركة الفن ذي المفهوم الفكريCONCEPTUAL ART. وكانت هذه الحركات الأخيرة مجرد تمردات ضمن بعض التيارات الشائعة وبصورة خاصة تيار المدرسة التجريدية في باريس والولايات المتحدة الأمريكية.

المدرسة السريالية SURREALISM
بدأت في عام ١٩٢٤

كان غوليوم أبولينير أول من استخدم مصطلح السريالية في عام ١٩١٧م، عندما أشار إلى مسرحيته المعروفة بعنوان: ثديات تيريسيا LES MAMELLES DE TIRESIAS.

وفي عام ١٩٢٤م نشر الشاعر آندريه بريتون البيان الفني لمدرسة جديدة أطلق عليها مصطلح السريالية، وعرف مصطلح السريالية بقوله: السريالية آلية نفسية يعبر بواسطتها عن تشغيل الدماغ بحرية في أية حالة من حالاته. وفي عام ١٩٦٤م عرفها الناقد الفني ويليام غونت WILLIAM GAUNT بقوله:

«إن السريالية هي إطلاق الحرية ولعب الخيال لتداعيات عمليات اللاشعور في العقل».

نشأت السريالية على أعقاب الحركة الدادائية في الفنون، لتهيمن على مجالات التصوير والنحت والحفر والشعر والمسرح والسينما والفلسفة. وصحيح أن فناني الدادا قد انطلقوا من مقولة وضع كل شيء في غير موضعه، ولكن السريالية لم تسمح بتمرير صورة أي شيء في الطبيعة إلا من خلال التداعيات الحرة في العقل الباطن. واعتمدت السريالية على التحليل النفسي كما أورده سيغموند فرويد SIGMOND FREUD عالم النفس النمساوي (١٨٥٦-١٩٣٩م).

لقد شعر عدد من الشعراء والمصورين والنحاتين والمزخرفين الدادائيين بشيء من الندم، عندما غالوا في ابتعادهم عن المجتمع مقابل عبث

مخرب، فاجتمع الشاعر إلوار والشاعر أراغون والشاعر سوبو حول الشاعر آندريه بريتون وانضم إليهم الفنانون: خوان ميرو ومان ريه وأرب في عام ١٩٢٢م وقرروا الانفصال عن الطريق الذي غالى به الكاتب الروماني (نسبة إلى رومانيا) تريستان زارا. واتخذوا قراراً بخلق عالم رومانسي حر جميل، وأقاموا في عام ١٩٢٥م معرضاً سريالياً شارك فيه الفنانون ماكس إيرنست وجان أرب ومان ري وبابلو بيكاسو وجورجو دي كيريكو، وأصدر الشاعر بريتون مجلة أطلق عليها اسم الثورة السريالية

LA REVOLUTIN SURREALISTE ، واستلم الشاعر بريتون رئاسة تحرير المجلة ووضع الكاتبين بيير نافيل PIERRE NAVILLE وبيناجامين بير BENJAMIN PERE في هيئة التحرير.

في عام ١٩٢٥م أعلن رئيس التحرير آندريه بريتون ارتباط المجلة من الناحية الفكرية مع الحركة الشيوعية في العالم، (الصفحة ١٣٦ من كتاب هيربرت ريد A CONCISE HISTORY OF MODERN PAINTING)، وكان القصد من إعلان بريتون أن الدادائيين القدامى قد التفتوا إلى الواجب الاجتماعي، في توظيف فنهم في الدفاع عن الطبقة المسحوقة من العمال والفلاحين.

ثم أصدر آندريه بريتون في عام ١٩٢٩م البيان الثاني للسريالية وأبعد فيه عدداً من السرياليين الذين أغفلوا تبني الواجب الاجتماعي وشدد على تعاطفه مع الفكر الشيوعي، وفسح المجال للشاعرين آراغون وإلوار ليفصحا عن تعاطفهما مع الحركة الشيوعية.

وفي منتصف الثلاثينات انتشرت تعاليم المدرسة السريالية في العالم وافتتحت معارض فنية وصحف ومجلات وندوات أدبية تغنت جميعها بالمذهب السريالي، وكانت قد بدأت مع عام ١٩٣٣م في الولايات المتحدة الأمريكية وبلجيكا وتشيكوسلوفاكيا ويوغوسلافيا والدنمارك وإنكلترا واليابان (الصفحة ١٣٦ المرجع السابق) وحافظت السريالية على إعطاء الفنان حرية مطلقة في تداعياته الحرة، فولدت أعمال الفنانين السرياليين وتميزت عن بعضها بشيئين؛ أولاً

اختلاف الفنانين في التعبير عن أفكارهم وثانياً مدى إتقانهم لأشكال التعبير. وظل السرياليون شعراء وفنانين يتمتعون بروح فردية حرة، ولكنهم فارقوا الميل إلى العبث وغادروا النزعة التخريبية الدادائية القديمة.

كانت الحركة السريالية آخر الثورات الجمالية الكبرى في النصف الأول من القرن العشرين، واستطاعت أن تضبط العبث الدادائي الذي عصف بالإنتاج الأوروبي مع الحرب العالمية الأولى، فبلغ حداً دعا معه الكثيرون من مؤرخي ونقاد الدادائية إلى إتلاف الأعمال الفنية القديمة، وإغلاق المتاحف وإتلاف ما فيها. وقد تلقت أوروبا دعوة الكاتب الألماني ريتشارد هولزنبك RICHARD HULSENBECK:

«إن على الأدباء أن يدقوا طبول أدبهم حتى تتناثر برادة الأدب، لأن برادة الأدب هي هدف فنهم»،« INTOSMITHEREENS «TO DRUM LITERATURE (الصفحة ٧٢ من كتاب ويليام غونت WILLIAM GAUNT - THE OBSERVER`S BOOK OF MODERN ART).

وصعق الدادائي كورت شويترز KURT SCHWITTERS (١٨٨٧م-١٩٤٨) المصور الألماني، لأنه دعا إلى الاستغناء عن عناصر التصوير من أقلام وعلب ألوان وفراش، والاكتفاء بقصاصات من الصحف والمجلات وعلب السجائر، والنشرات السياحية وصفحات الكتب والعمل بالمقص والصمغ لبناء لوحات كاملة من النفايات.

عاد السرياليون إلى ألوانهم وفراشيهم لتأليف عوالم ساحرة، أتقن فيها المصورون تصوير الشخوص والآلات والمناظر الطبيعية بشكل عالٍ، وحافظ الرواق السريالي المشهور SURREALIST GALLERY الذي أسسه في عام ١٩٢٦م الفنان مارسيل دو شومب MARCEL DUCHAMP في باريس على سوية راقية، فاختار أفضل المصورين السرياليين أصحاب الأفكار الجديدة والتصوير المتقن. وأفرد المجال واسعاً للسرياليين الجدد سيلفادور دالي الاسباني ورينيه ماغريت البلجيكي، ونفذ سيلفادور دالي

والمخرج السينمائي بونيل BUNUEL فيلمين سينمائيين سرياليين هما: LE CHIEN ANDALOU و L`AGE D`OR

واستمرت نشاطات السرياليين تتنقل من مدينة إلى أخرى في أوروبا وكان أهم هذه النشاطات هو معرض ١٩٦٤م الذي رفض آندريه بريتون تقديمه، وبدا واضحاً أن الخلاف في وجهات النظر بين السرياليين الأحرار وبين السرياليين الملتزمين بالفكر الشيوعي أصبح واسعاً.

وظهرت في أوروبا في الثلاثينات والأربعينات أبحاث نقدية أكدت أن الحركة السريالية، ليست وليدة الخروج على العبث الدادائي، وإنما هي نوع من الفكر الحر الذي ينبع من العقل الباطن، بتحريك ساحة اللاشعور ودفع ذخائرها لتطفو على السطح، وتلامس ساحة الشعور الواعي على طريقة التداعي الحر في أحلام اليقظة، أو في نتف الأحلام، وقد عرف تاريخ الفن هذا النوع من الفكر الحر في إنتاج فنانين من أمثال:

ساندرو بوتيشيللي BOTTICELLI (١٤٤٥-١٥١٠م)

ليوناردو دافنتشي LEONARDO (١٤٥٢-١٥١٩م)

بيتر بروغل BRUEGHEL (١٥٢٥-١٥٦٩م)

هيرونيموس بوش BOSCH (١٤٥٠-١٥١٦م)

جوسيبه آركيمبولدو ARCIMBOLDO (١٥٢٧-١٥٩٣م)

فرانشيسكو جويا GOYA (١٧٤٦-١٨٢٨م)

ويليام بليك WILLIAM BLAKE (١٧٥٧-١٨٢٧م).

وكان نقاد الفن القدامى قد استهانوا ببعض لوحات هؤلاء الفنانين، لأنها لم تساير أشكال الإنتاج الفني في أعمال العصور التي عاش فيها هؤلاء الفنانون، كما اعتبروا أن أعمالهم لم تنسجم مع بقية أعمال الفنانين المعاصرين لهم وأعمالهم الأخرى، وإنما ظهرت على شكل نباتات ضارة في حقولهم الفنية، فعدت كثير من أعمال بوتيشيلي وليوناردو على أنها مجرد ألعاب وخربشات

أنتجها الفنانان في فترات استراحاتهما، وعدت أعمال بروغل وبوش مجرد سخرية وتهكم على بعض مناظر المدن والأشخاص في فترات الاحتفالات، واعتبرت أعمال الشاعر والمصور ويليام بليك كشطحات لرجل مسيحي متعصب ومهووس، أنزل الملائكة على الأشجار وحرك شخوصه في فراغات خيالية، وحكم على معظم لوحات غويا على أنها مجرد كوابيس صورها فنان غلب الجنون على عقله. ولم يدر نقاد الفن يومها أن هذا التجديف ومغايرة الواقع في التصوير، يأخذ شكل التصوير الواقعي لكنه يرتب الأشياء في غير مواقعها كما يهوى العقل الباطن وكما تلوح الصور في الأحلام.

مهد سيغموند فرويد عالم النفس السبيل للسرياليين لقراءة الطبيعة من خلال انعكاسها في متاهات العقل الباطن، وكان لكتابه الذي ألفه في عام ١٩٠٠م (تفسير الأحلام THE INTERPRETATION OF DREAMS) أثر بالغ على فناني المدرستين الدادائية والسريالية، فقد استخدم الدادائيون اللعب العابث كبداية في إطلاق حرية الفكر التي دخل منها السرياليون على عوالم اللاشعور، وأحسنوا توليد الصور وبيان الرغبات المكبوتة، ولم يتوقف السرياليون عند المدخل الذي فتحه فرويد على العقل الباطن، بل تابع هؤلاء الفنانون سير الطب النفسي وعلاجات المرضى النفسيين لدى أتباع فرويد من أمثال يونغ YOUNG وآدلر ADLER.

لقد خف بريق المدرسة السريالية بعد ثلاثينات القرن العشرين وتباعدت معارضهم وتخلى معظمهم عن الفكر الماركسي، ولكن النزوع إلى استنطاق اللاشعور وتسجيل بعض عوالم العقل الباطن والتعبير عن الرغبات المكبوتة، لم تتوقف لدى فناني النصف الثاني من القرن العشرين ولكن أمثال هذه الأعمال الفنية، أصبحت متباعدة، ولا تثير اهتمام الجماهير كثيراً، كما أنه لم يظهر فنانون مجيدون من أمثال السرياليين المعروفين مع استمرار متابعة الصحافة الأوروبية لبعض الحكايا السريالية الطريفة حول شاربي سيلفادور دالي وبعض أفعاله الغريبة.

تأثير أبوللينير في الفن الحديث

الحق يقال إن غوليوم أبوللينير لم يكن مجرد شاعر قاد الشبيبة الفرنسية وشبيبة أوروبا بأهازيجه وأناشيده ضد الألمان النازيين والإيطاليين الفاشيين أثناء الحرب العالمية الأولى، كما كان أحد العوامل الهامة في الانتصار ضد الاجتياح الألماني لأراضي البلدان الأوروبية وأراضي روسيا، وألهب حماسة الجماهير لاستقبال أعمال الفن الحديث، وجمع حوله عشرات الفنانين الفرنسيين والوافدين من إسبانيا وإيطاليا والنمسا والأراضي المنخفضة وألمانيا وسويسرا وإنكلترا ورومانيا وهنغاريا وبلدان البلطيق وروسيا والمكسيك والولايات المتحدة الأمريكية، ولم يكن أهم أعلام الصحافة الفكرية والأدبية والفنية فقط، بل ملأ الرجل حياته القصيرة ١٨٨٠-١٩١٨م بالمؤلفات الهامة في تاريخ الفن، وأفاض في شروحه للحداثة وقيمها الجمالية بالعديد من المؤلفات ودواوين الشعر.

كانت أهم مؤلفاته كتابه المشهور «المصورون التكعيبيون CUBIST PAINTERS الذي نشره في عام ١٩١٣. وجمعت بعض مقالاته القصيرة والمتوسطة في النقد الفني، ونشرت في عام ١٩١٣م تحت عنوان «التصوير الحديث MODERN PAINTING»، وجمعت دار النشر الفرنسية الكبيرة غاليمار GALLIMARD أهم قصائده الشعرية الغنائية في مجلد كبير واحد في عام ١٩٥٦م، وبقيت أبحاثه التي قدم بها فناني القرن العشرين: آندريه ديرين ANDRE DERAIN وجورج براغ GEORGES BRAQUE وهنري ماتيس HENRI MATISSE وموريس دو فلامينغ MAURICE DE VLAMINCK وبابلو بيكاسو PABLO PICASSO لتنشر فيما بعد متفرقة، وكما بقيت معها

افتتاحياته المشهورة والتي كتبت بلغة شاعرية لمجلة أماسي باريس SOIREES DE PARIS.

ونحن إذا عدنا إلى البيانات الفنية MANIFESTOES التي نشرها أبولLينير للمدارس الفنية الأساسية في النصف الثاني من العقد الأول من القرن العشرين، وعلى مدى العقد الثاني تقريباً، نجد أننا أمام ناقد فيلسوف، يحسن اختيار المصطلح وتوليده، ووضع شروح لأهم قيمه، وطرق إبداع أعماله، واستخدام تقاناته؛ ويذكر جميع قراء أبوللينير طريقته في شرح استخدام الملصقات، والنفايات في الأعمال الفنية كبدائل مؤثرة في سطح اللوحة، وفي تعمير سطحها، لإنتاج ملمس جديد بالانتباه في اللوحة وبيان نفور المساحات التكعيبية المتراكبة والمتداخلة.

ولم يكتف أبوللينير في شرح المصطلحات التي ولدها، بل قدم كثيراً من العون للدادائيين والمستقبليين لدى مجيء الدادائيين من زوريخ وقدوم المستقبليين من ميلانو. ونؤكد هنا أن أبوللينير كان فناناً وناقداً فنياً وشاعراً وفيلسوفاً متعاوناً مع جميع من حوله من مبدعي العصر، وكان صاحب أياد بيضاء في تقديم ألمع الفنانين الذين كانوا قبل تعرفهم عليه مغمورين، ولا تلتفت الصحافة والأسواق الفنية لهم ولإنتاجهم. وإن الضجة الكبيرة التي قامت في باريس والعالم من حول المرحلتين المشهورتين في فن بيكاسو؛ المرحلة الوردية PINK PERIOD والمرحلة الزرقاء BLUE PERIOD في أواسط العقد الأول من القرن العشرين، وضم هاتين المرحلتين من إنتاج بيكاسو الحديث إلى ما يسمى بالعصر الكلاسيكي المستجد NEO CLASSICISM وكان وراءه أبوللينير.

ونحن لا نغفل أن نجاحات أبوللينير كناقد فني، قامت على عدة عناصر هامة، منها ثقافة هذا الشاب الواسعة جداً في تاريخ الفلسفة والأدب والفنون الجميلة التي حصل عليها من مطالعاته الدؤوبة في اللغات اليونانية واللاتينية والإنكليزية والفرنسية والبولونية والإيطالية والألمانية والإسبانية. وكان لا

يحسن القراءة فقط في هذه اللغات وإنما كان يحسن الكتابة أيضاً، ويعتبر من أفضل المحاورين الذين برزوا في مجال الحوار الثقافي، وإلقاء الشعر. وكان أبوللينير دائم الحركة والتنقل، فما يلبث أن ينشد قصيدة في منتديات السان جيرمان في باريس حتى ينتقل إلى برلين ليلقي محاضرة عن آفاق الدادا، ومخزون اللاشعور عند السرياليين، ثم يذهب إلى لندن، ليشارك في ندوة حول التصوير الحديث وآفاق مستقبله، ليعود إلى ميلانو وزوريخ ليحاور المستقبليين وجماعة الدادا.

كان لا ينقطع عن كتابة المقدمات للفنانين الشباب الجدد، ولا يعتذر أبداً عن تزويد قرائه الفرنسيين بافتتاحياته الفلسفية الطريفة. وكان هذا المفكر الكبير ذا شخصية محببة، بسيطة، يحسن التعامل مع بيكاسو وبراغ في ذات الوقت الذي كان لا يبخل على فنان ساذج NAIVE مثل هنري روسو HENRI ROUSSEAU الحالم LE DOUANIER بالصحبة الطيبة.

كانت هذه العوامل مجتمعة؛ الثقافة الواسعة والحركة الدؤوب واللطف في السلوك والتعامل، كفيلة بنجاح هذا العبقري، وتوصيل قناعاته إلى المجتمعات الأوروبية كافة، هذا على الرغم من دعوته الغريبة لتغيير الفنون الأوروبية القديمة، ونسف الأساس الأكاديمي المستقر لها.

وإن الإقبال على الانخراط في الجندية وجمع الفنون والفنانين في كتل مدرسية SCHOOLS، ودمج عمل الشعراء والنقاد مع المصورين والمعماريين والموسيقيين وصنّاع الحفر على المعادن والخشب والحجر والنقاشين على أواني الخزف كان وراءها أبوللينير أيضاً، كما كان مرد عمليات تحويل أشكال القصائد الشعرية والاندماج في موجة الأزياء... كلها هو أبوللينير... كما كانت ترجمة اللوحات والتماثيل والتطبيقات الفنية هي بعض أقوال هذا الفيلسوف الذي قدم حياته كلها لتطوير الفنون الجميلة، وتزيين الحياة بما هو جميل وقبيح في آن واحد، فقد تمكن هذا الناقد الكبير من استثمار الفرح والألم والخيبة والطموحات الواهمة وبناء عوالم فنية

جميلة. لقد كان أبوللينير ناقداً من أهم نقاد الأدب والفن في القرن العشرين، وطبع معظم نزوعات وطموحات الفنانين في إقبالهم على الحياة عبر العصور.

وقد أعطى لأصدقائه والجماهير كل حياته وفنه وشعره وفلسفته، واكتفى بالتشرد والتوق للحصول على جنسية، يحصل عليها كل خلق الله. وأحسن صناعة الغزل العذب، لكنه حرم من الصديقة والحبيبة والعشيقة والزوجة، ولم يعرف من النساء إلا أماً لم تحسن غير حب نفسها وتمجيد طبقتها النبيلة التي طردتها بولونيا، وأنكر مباذلها الإيطاليون والسويسريون والفرنسيون.

عشق على البعد فتاة إنكليزية شاهدها مرة في ألمانيا في عام ١٩٠١، وعندما جاء يفاتحها بحبه لها، هربت إلى أمريكا وخبأت نفسها منه ودفنت نفسها في مجاهل أمريكا، الجديدة الشاسعة (قصيدة LA CHANSON DU MAL-(AIME وذكرها في قصيدة أهداها لصديقه PAUL LEAUTAUD بعنوان THE SONG OF THE ILL LOVED. وتمسك صاحب الحب الفاشل بذكر أمريكا، فراح يتغنى بها، ويحن لكل ما فيها، ولعل أعذب ما قاله هذا العاشق الفاشل في أمريكا ما خطه تحت عنوان ANNIE يشبب به بالصبية الإنكليزية التي عرفها ذات مرة.

مراجع البحث

1- APOLLINAIRE SELECTED POEMS, BY OLIVER BERNARD, PUBLISHED BY PENGUIN BOOKS LTD, HARMONDSWORTH MIDDLESEX , ENGLAND, 1965

2- THE READER`S COMPANION TO WORLD LITERATURE, BY HORNSTEIN. PERCY. BROWN, A MENTOR BOOK. THE NEW AMERICAN LIBRARY,1973.

3- THE MEANING OF ART, BY HERBERT READ, PUBLISHED BY FABER & FABER LIMITED , 1951. 24 RUSSELL SQUARE , LONDON

4- A DICTIONARY OF ART AND ARTSTS , BY PETER & LINDA MURRAY, PUBLISHED BY PENGUIN BOOKS LONDON, 1975.

5- A DICTIONARY OF MODERN PAINTING,BY CARLTON LAKE & ROBERT MAILLARD, PUBLISHED BY METHUEN & CO. LTD-ESSEX STREET STRAND. LONDON WC2 ,1958.

6- A CONCISE HISTORY OF MODERN PAINTING , BY HERBERT READ, PUBLISHED BY THAMES & HUDSON LONDON , 1959

7- THE OUTLINE OF ART , BY WILLIAM ORPEN, NEWNES - LONDON , 1961.

كاندينسكي

صاحب عاصفة التجريد في القرن العشرين

المثقف الأرستقراطي
القادم من الشمال البعيد

استقبلت أوربا في عام ١٩٠٠م مثقفاً روسياً شاباً اسمه فاسيلي كاندينسكي WASSILY KANDINSKY يعود في جذوره إلى نبلاء منغوليين، فقد جاءت جدته من أسرة منغولية عريقة كانت تقيم في القسم الشرقي الأوسط من سيبيريا القريب من شمال الصين، وكانت ذات حسب ونسب، وجاء والده من أثرياء المال في موسكو القيصرية. وانطبع فاسيلي بطباع أرستقراطية المال الروسية في أواخر القرن التاسع عشر. وظل حياته كلها ذاك النموذج النبيل لأثرياء روسيا ومثقفيها الكبار.

ولد فاسيلي كاندينسكي في مدينة موسكو في الخامس من شهر كانون الأول في عام ١٨٦٦م، واتجه نحو دراسة القانون والاقتصاد السياسي مثل أقرانه من الموسكوفيين الأثرياء الذين أعطوا أنفسهم للأناقة، وإنفاق المال، والانخراط بالمغامرات الرومانسية البعيدة، لذلك أنخرط في الثالثة والعشرين من عمره ضمن فريق من المغامرين الذين تطوعوا للقيام برحلة استكشافية في الشمال الروسي، بقصد التعرف على الأعراق البشرية ومجتمعات الشمال المتنوعة الأعراق واللغات وذات العادات والطبائع الغريبة.

وعندما أتم تحصيله العلمي في الرابعة والثلاثين من عمره واختير لمنصب التدريس الجامعي رمى من يديه كل شيء وسافر إلى ميونخ في ألمانيا، وعاد إلى الدراسة من جديد فقد اختار فاسيلي كاندينسكي دراسة الفن في ميونخ عاصمة الثقافة والفكر الألماني العتيد.

كان فاسيلي مواكباً للأحداث الثقافية التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. لذلك حرص على التنقل والمشاركة في معظم أحداث وتحولات الفنون والفكر بين ألمانيا وفرنسا وسويسرا وبولونيا وروسيا. اختار كاندينسكي الفتاة الروسية الأرستقراطية نينا NINA وتزوجا في عام ١٩١٦م عندما رجع فاسيلي إلى وطنه هرباً من قعقعة السلاح في أوروبا الوسطى وتلازم الزوجان ملازمة الروح بالجسد عبر عمر طويل حتى وفاة فاسيلي في باريس في عام ١٩٤٤م، ولم يكن هذا الفنان يطيق أن يبتعد بنفسه وفنه عن نينا لذلك لم يتخذ لنفسه محترفاً خارج المنزل، وكان محترفه هو القاعة الواسعة في منزله التي كانت ملاصقة للمطبخ وغرف النوم ولا تفصلها عن جناح العائلة إلا بوابة زجاجية.

كان كاندينسكي يختار حيث ما حل أجمل المنازل في الأحياء الراقية من المدن وكان آخر بيت له في باريس في حي نولي NEUILLY مطلاً على ضفاف نهر السين وكان محترفه في هذا المنزل نظيفاً ومرتباً، يضم أثاثاً راقياً حديثاً وكانت تحف المنزل تتمثل في بعض الألعاب الخشبية الفلكلورية الروسية، وثبت على الجدار الكبير في محترفه لوحتين وحشيتين تمثلان مشاركته في حركة الوحوش FAUVISTS الفرنسيين الذين ظهروا في باريس في عام ١٩٠٥م ويبدو أن احتفاء الفنان بالألعاب الفلكلورية الخشبية واحتفاظه بها كان نوعاً من أظهار الود الدائم للفن الروسي الشعبي الذي كان يحبه.

كان كاندينسكي عاشقاً لروسيا ولتقاليدها الأرثوذوكسية في الدين والحياة والفن، لذلك كان دائم التمجيد بالفن الإيقوني الروسي وكان يصرح على الدوام أن جذور فنه تعود إلى الإيقونات الروسية، وعقيدته الأرثوذوكسية، كان رجلاً متديناً ولم يكن معتاداً على الذهاب إلى الكنيسة، ويذكر أنه كان يقول: «إنه لم دواعي الغرابة أن يوجد بين الناس من لا يؤمنون». (الصفحة ١٦٤ من كتاب THE ARTIST IN HIS STUDIO)، والجدير بالذكر أن إيمان كاندينسكي بمسيحيته

الأرثوذوكسية وتمثله لما هو روحي في الفن يبدو واضحاً للعيان في كتابه الطليعي المشهور «THE ART OF SPIRITUAL HARMONY» «**فن الانسجام الروحي**» الذي نشره في عام ١٩١٢م. فقد نادى فيه بالقول: «إن خلاص الفن والإنسان يكمنان فيما هو روحي وإنه ليس على الإنسان أن يصور المادونات أو العذارى الإلهيات كي يصبح مصوراً دينياً» وأكد أن الأصل في حرية الفنان هو في استناده إلى ماهو روحي، وأن هذه اللمسة الروحية ضرورية لتعزيز الحرية الروحية في الفن والحياة. (ص١٦٤ من المرجع السابق).

كان كاندينسكي لا يرى إلا ما هو إيجابي في كل جانب من جوانب الحياة لذلك كان كما روي عنه أنه يضحك حتى تنهل الدموع من عينيه، ويختلط ضحكه ببكائه (ص١٦٣ الكتاب السابق). وكان منظماً في حياته ودقيقاً في مواعيده وبرامجه وكان يكره بشدة كل ما هو بوهيمي أو عبثي، وكان صاحب ذوق رفيع في ألوان حياته وكان يعتبر كل خروج عن الأناقة والنظافة والانضباط عبثاً قذراً، وقد نقل عنه أنه قال: «إني أقدر أن أصور بربطة عنقي البيضاء وبذلتي الرسمية» (ص١٦٣ الكتاب السابق).

وقد نشرت كتب الفنون الحديثة برنامج حياة كاندينسكي اليومية على النحو التالي: يستفيق في التاسعة ويأخذ حماماً، ثم يتناول إفطاره ثم ينصرف إلى العمل فيما بين الحادية عشرة صباحاً والثانية عشرة والنصف ليلاً حيث يشتغل خلال ذلك في محترفه ويأخذ مشواراً على طرف نهر السين ويعطي نفسه للطبيعة خلال ذلك وكان يتناول غداءه في الساعة الواحدة، وينتقل للعمل، وإذا شعر بشيء من التعب فيه يتلهى بقراءة بعض الروايات البوليسية، ويأخذ قيلولة قصيرة يتناول بعدها الشاي الروسي ويعود إلى العمل في المحترف حتى وقت الغسق، وكان لا يستقبل أصدقاءه إلا مع وجبة العشاء ولم يكن يحب الضيوف الطفيليين، أو الزيارات غير المتوقعة، وكان يعود إلى الرسم والقراءة بعد ذلك، وكانت كتابات الروائي الإنكليزي

شارلز ديكنز CHARLES DICKENS (١٨١٢-١٨٧٠م) تهدئ مزاجه، وتخفف عنه تعبه. كان كاندينسكي يحب الموسيقا وكان يستمع لأعمال بيتهوفن BEETHOVEN وباخ BACH وموزورغسكي MOUSSORGSKY وسترافينسكي STRAVINSKY وبروكوفييف PROKOFIEV وكان يحسن العزف على آلتي البيانو والتشيلو وقد درس الموسيقا والعزف في روسيا بصورة منظمة.

كان كاندينسكي وعلى الرغم من ترفعه الأرستقراطي وأناقته الزائدة اجتماعياً، قوي التأثير فيمن حوله لذلك استطاع أن يلعب دوراً طليعياً وقيادياً في حلقات تدريس الباوهاوس BAUHAUS، في ذات الوقت الذي كان هذا الفنان الكبير يستطيع أن يحافظ فيه على هدوء نفسه وتفرده في التأمل والتعبير. وقد طبع حياته الخاصة، وحياة أولئك الذين عايشوه بطابعه الهادئ الخاص فبقيت زوجته نينا عشرات السنين بعد موته ترتب سريره كل ليلة كما لو أنه كان قد استخدمه في الليلة السابقة وتمرر الخادمات على محترفه لمسح كل شيء فيه، وإعادة الأمور إلى نصابها وتختبر جهاز الحاكي القديم وتنفض الغبار عن مقعد فاسيلي المغطى برقائق قماشية بيضاء ولم تسمح لأحد أن يجرب مقعد فاسيلي أو سريره أو قلماً من أقلامه بعد وفاته، فبقي البيت على حاله من النظافة والترتيب الذي كان عليها في عهد شريكها الفنان الأنيق، وانطبعت حياتها بالسيرة الروسية الأرستقراطية التي أرسى قواعدها وعاداتها فاسيلي.

أما حكاية اكتشافه للصورة التجريدية أو المظهر التجريدي لأول مرة فقد رواها على النحو التالي فقال عندما كان في الرابعة والأربعين من عمره حدث أن عاد إلى منزله مع غروب الشمس، وكان ذلك في عام ١٩١٠م وكان باله مشغولاً بعمله الذي خلفه وراءه، وفتح باب محترفه فصعق بما وقع بصره عليه فقد شاهد (لوحة جميلة لا توصف يشع النور من داخلها). (رأى في تلك القماشية الغامضة أشكالاً وألواناً، ولم يكتشف فيها معنى من

أي نوع) ولدى التدقيق والتمحيص وجد أن القماشية هي إحدى لوحاته، ولكنها كانت موضوعة على طرفها. في اليوم التالي وعلى ضوء النهار حاول أن يستعيد الانطباع الذي شاهده في اليوم الأول، فلم يوفق وقام بعدة محاولات ووضع اللوحة على طرفها وأوقفها وقلبها.. ولكنه لاحظ أن الضوء الأزرق الذي دخل على اللوحة في الغسق السابق كان مفقوداً، ثم إنه كان يحمل موضوع اللوحة التي صنعها بنفسه، فعرف الفنان أن رؤيته البريئة في غسق اليوم الأول واللوحة مقلوبة هي التي أدخلته إلى عالم قام على التداخل الجمالي للأشكال والألوان، والأهم أن رؤيته البريئة ظهرت عندما لم يكن للوحة أي معنى، وسقط الموضوع، كما سقطت الرؤية المباشرة التفسيرية بعيداً عن العمل الفني الجديد، فعرف الفنان فاسيلي كاندينسكي عندها أنه أمام رؤية جديدة في دنيا الفنون الجميلة تقوم على تعبير تجريدي يجمع بين الأشكال والألوان، وتتطور أحاسيسه ورؤاه حسب منهج التذوق في الموسيقا للوصول إلى المتعة البصرية والانسجام المطلق، وآمن عندها أن هناك رؤية فنية جديدة (تتلقفها الروح بالتذوق قبل العين) الصفحة ١٦٥ المرجع السابق. لذلك صرح وجاهر كاندينسكي بنظريته التجريدية، ونادى بأن تطبق أحكام التذوق في الموسيقا على كل ما هو بصري بما فيها فني العمارة والتصوير.

كاندينسكي نشوؤه ودراسته

أبصر فاسيلي كاندينسكي WASSILI KANDINSKY النور في مدينة موسكو في الرابع من شهر كانون الأول / ديسمبر من عام ١٨٦٦م. وكانت موسكو مدينة والدته التي جاء أهلها من الشرق البعيد في آسيا، وكانت إحدى جداتها أميرة في وطنها، وانتقلت أسرتها إلى مدينة موسكو لتعيش، وكان والد الصبي فاسيلي قد ولد في أسرٍة سيبيرية في شمال روسيا، وولد في مدينة كجاشته KJACHTA، بالقرب من الحدود الصينية الشمالية، ثم انتقلت أسرة كاندينسكي إلى موطن الأم في موسكو، حيث ولد فاسيلي وعاش هناك، ولكن قصص أهل الوالد في كجاشته الباردة في سيبيريا الجنوبية، وحكايا العز التي كانت تتغنى بها والدته، وتروي له عظمة جدته البعيدة الأميرة الآسيوية، ظلت في خيال الطفل ثروة لا تنضب تربط بين فاسيلي وبين الفن الشعبي في أواسط آسيا.

ولد فاسيلي كاندينسكي قبل خمس عشرة سنة من ميلاد الفنان بابلو بيكاسو في مالقه في إسبانيا في ١٨٨١م. وكانت عائلة فاسيلي ميسورة الحال مولعة بالثقافة والعلم، لذلك تمكن الصبي من الدراسة في مدينتي أوديسا وموسكو، ليستقر أخيراً في جامعة موسكو في العشرين من عمره، حيث درس فيها الحقوق والاقتصاد ليتخرج من هذه الجامعة في عام ١٨٩٣م.

وقد أتيح لفاسيلي أن يقوم بزيارته الأولى في عام ١٨٨٩م إلى باريس، ثم يعيد الزيارة إلى باريس ثانية في عام ١٨٩٢م، أي قبل تخرجه من جامعة موسكو بعام. واحتك الموسكوفي الشاب بأهل الفن من الباريسيين والوافدين، وتعلق بسير هؤلاء وأساليبهم الفنية المشرقة. وأحب سيرة الفنانين

بول غوغانPAUL GAUGUIN (١٨٤٨-١٩٠٣م) وفان سانت فان كوخ VINCENT VAN GOGH (١٨٥٣-١٨٩٠م)، وتشردهما، وعندما رجع إلى موسكو. ظلت حكايا مغامرات هذين الفنانين مادة دسمة للصحافة في موسكو، وروايات تذكر على ألسنة المثقفين الروس. وأصبحت إحدى نقاط الجذب الدائمة لفاسيلي كاندينسكي وشاغله في حياته في المستقبل، وظل هذا الشاب يرى في باريس وأوروبا الغربية مرتعاً لأحلامه.

كلفته جامعة موسكو في عام ١٨٨٩م بالانضمام إلى فريق من الشباب للقيام بمسح إثنوغرافي ETHNOGRAPHIC في شمال روسيا، بقصد تحديد العروق البشرية المقيمة هناك، وانتماءاتها القومية، وتحديد أصول اللغات التي تتكلمها. واطلع هناك على الفنون الشعبية FOLKLORE، وأعجب بهذه الفنون، وضمها الشاب إلى ذخيرته من الفن الروسي القديم الذي كان قد تعرف عليه في متاحف موسكو، فأصبح الفن الشعبي، أو الفولكلور بصورة عامة مصدر إلهام لكاندينسكي في المستقبل يضاف إلى معينه من الأعمال الإيقونية الروسية ذات الطابع القومي الخاص والتعبير الروحي العذب الذي أخذه الشاب من زياراته المتكررة إلى مدينة تولا القريبة وفرشهما في أرضية معارفه وثقافته الفنية التي سيضيف إليها في المستقبل القريب بعض العناصر الجديدة التي سنتناولها في الفقرات القادمة من بحثنا هذا.

اختارته جامعته في موسكو كمعيد في كلية الحقوق والاقتصاد، وبدا وكأنه قد استقر في موسكو كأكاديمي شاب، ولكن إتقانه لعدد من اللغات الأوروبية الأخرى وانطباعاته عن الفنانين والفن في باريس، شدتاه نحو أوروبا. وكان للمعرض الكبير الذي شاهده في عام ١٨٩٥م للفن الانطباعي أكبر الأثر في تحول هذا الأكاديمي الموهوب، وارتباطه بشكل نهائي بالفنون الجميلة، فقد ألغى ارتباطه بجامعة موسكو وسافر في عام ١٨٩٦ إلى ألمانيا، والتحق هناك بالأكاديمية الملكية في مدينة ميونيخ ROYAL ACADEMY، ودرس فن التصوير، ومكث حتى عام ١٩٠٠م أي حتى تخرجه من هذه الأكاديمية.

غرست فترة الدراسة في ميونيخ في صدر هذا الشاب جملة من المعارف الطيبة للفنانين الألمان وللجوالين الروس وفناني بلاد البلقان، وكان على رأس هؤلاء الفنان جولينسكي ALEXEI VON JAWLENSKY (١٨٦٤-١٩٤٢م). وأقام الفنان الخريج أول معرض فردي له في عام ١٩٠١م في مدينة ميونيخ، ثم سافر بعدها إلى هولندا ومن ثم إلى باريس، ليقضي الخريف في باريس، ثم ينتقل إلى تونس ليمضي شتاء ١٨٩٣م، وينتقل بعدها إلى إيطاليا ليمكث هناك في مدينة رابالو RAPALLO أكثر من سنة. وكان ما ينفك في هذه الفترة من العودة للإقامة بين باريس وألمانيا، وحرص على زيارة الأهل في موسكو لمدة لا تزيد على أسبوع أو أسبوعين في العام الواحد، وكانت دراسته السابقة في ميونيخ تحت إشراف البروفيسور فرانز ستوك FRANZ STUCK قد وضعته أمام قرار صارم لا يحيد عنه، هو الالتزام بالموروثات القديمة في الفن الإيقوني الروسي والفن الشعبي الشمالي، وفتحت أمامه أبواب التطرفات الجديدة التي شاهدها في باريس وتعرف عليها من خلال احتكاكه بالأصدقاء الوافدين من روسيا وهنغاريا وبلاد البلقان. وفي عام ١٩٠٦م جاء كاندينسكي إلى فرنسا وأقام في مدينة سيفر SEVRES القريبة من باريس، ثم انتقل بعدها من سيفر إلى مدينة دريسدن، وفي عام ١٩٠٦م رجع من دريسدن إلى باريس ليقيم مدة سنتين تقريباً، اشتغل بهما بالحفر على الخشب لتزيين مقالات مجلة TENDANCES NOUVELLES.

عاد كاندينسكي إلى ألمانيا، وأقام في مدينة ميونيخ فترة زادت على ست سنوات، وشعر عندما بلغ الرابعة والثلاثين من عمره أن الوقت قد حان لكي يجمع ما حصله من أسفاره ودراساته ومخزونه الثقافي الغني ويصوغه كله في أبحاث أو في بيانات فنية ترد لأوروبا الغربية بعض ما منحته.

كانت ردود أفعال كاندينسكي لا تأتي على عجل، بل كان يخزنها صاحبها، وينسقها ويخرجها من نفسه مخارج تعبر عن فكره وفلسفته وفنه،

لذلك بدأ كاندينسكي يعد العدة لمنشوراته القادمة. وكان يعد نفسه للمعارض الفردية في نفس الوقت الذي كان يشارك فيه الآخرين في بناء قواعد راسخة لمؤلفاته المقبلة. وكانت الصداقة والصحبة الطويلة بالنسبة له مادة محببة له يغذيها على الدوام، ويركن إلى معارفه الجديدة بسعة فائقة دون أن يهمل أصدقاءه القدامى.

تعرف كاندينسكي في مدينة ميونخ في عام ١٩١١م على الفنانين: فرانز مارك FRANZ MARC ١٨٨٠-١٩١٦م، وأوغوست ماك AUGUST MACKE (١٨٨٧-١٩١٤م)، و بول كلي PAUL KLEE (١٨٧٩-١٩٤٠م)، وشكل مع فرانز ماك جماعة فنيةً أطلق عليها اسم جماعة الراكب الأزرق بالألمانية DER BLAUE REITER GROUP.

نشر كاندينسكي كتابه المشهور «حول ما هو روحي في الفن UEBER DAS GEISTIGE IN DER KUNST» في عام ١٩١١م ثم أعاد طباعته بالإنكليزية والفرنسية، وأنتج في هذه الفترة أيضاً أوائل لوحاته التجريدية وبدأها بالألوان المائية، ونشر في عام ١٩١٣م بحثاً مهماً في فلسفة الفن تحت عنوان: «قبسات من الماضي GLIMPSES OF THE PAST» في مجلة DER STURM وراح يشرح في مقابلات صحفية له مع المجلات الألمانية والفرنسية فلسفته في الوصول إلى ما يسمى بالتجريد.

وفي عام ١٩١٤م انطلقت شرارة الحرب الكونية الأولى، فانتقل من ميونيخ وباريس إلى سويسرا، ومن ثم عبر إيطاليا، فبلاد البلقان، ووصل من هناك إلى موسكو. كان كاندينسكي يقضي جل وقته فيما بين ١٨٩٦-١٩١٤م متنقلاً بين البلدان الأوروبية، وكانت إقامته الطويلة في باريس وألمانيا.

وفي عام ١٩١٦ ترك كاندينسكي موسكو، وانتقل إلى ستوكهولم ليغادرها في عام ١٩١٧ إلى فينلندا، وفي ١٩١٧ أقام أول معرضين له في وقت واحد، في مدينتي هيلسنكي وسان بطرسبورك، وفي عام ١٩١٨م عين كاندينسكي أستاذاً في أكاديمية الفنون الجميلة في موسكو، ثم كلف في عام ١٩١٩م بمهمة

تنظيم المتاحف الروسية كافة، فبدأ بتنفيذ تلك المهمة، وأضاف إليها أنه أنجز تأسيس متحف الحضارة البصرية MUSEUM OF PICTORIAL CULTURE، وأقام عدداً من المعارض الفردية، وتعرف خلال هذه الفترة على الفنانين الأخوين: أنطوان بيفسنر ANTOINE PEVSNER (المولود في عام ١٨٨٦م) ، ونعوم غابو GABO NAUM (المولود في عام ١٨٩٠م)، كما تعرف أيضاً على الفنان: مارك شاغال MARC CHAGALL (المولود في عام ١٨٨٧م).

استقر فاسيلي كاندينسكي كأستاذ في جامعة موسكو، وأقام معرضه الفردي الكبير في عام ١٩٢١م، في المدينة حتى وقفت اللجنة المركزية ولجان الحزب البلشفي الجديد ضد الفن الحديث والتجريد بشكل خاص فيها، وانتشرت الثورة الثقافية السوفيتية تحت شعار الالتزام بالواقعية الاشتراكية التي نادت بتوظيف الفن لمصلحة العمال والفلاحين وقضايا الشعوب السوفيتية.

عاد كاندينسكي إلى ألمانيا في عام ١٩٢٢م، ونقل معه من موسكو خبراته العظيمة التي بناها في موسكو من خلال تنظيم المتاحف وإعادة صياغة الأكاديمية الفنية في موسكو، والخبرة التربوية العالية التي عمل بها هناك كمربٍ في مجال الفنون ART EDUCATOR. ودعته إدارة مدرسة الفنون الصناعية التي عرفت باسم الباو هاوس BAUHAUS، للتدريس فيها.

وكانت الباو هاوس قد تأسست في عام ١٩١٩ على يد المعمار الألماني فالتر غروبيوس WALTER GROPIUS، في مقاطعة فايمار WEIMAR وحملت مصطلح باوهاوس اختصاراً لاسم دار البناء الحكومي، التي جمعت مع مدارس الفنون المهن التطبيقية BAUHAUS، وأعلنت في بيان لها: (أنها تبغي تشكيل هيئة من الفنيين الذين لن يقفوا عند تصنيف الفصل بين الفنيين التطبيقيين والفنانين واللذين رغبت الباو هاوس أن يعملا معاً في إقامة صرح جديد لحضارة تؤسس لتوحيد اختصاصات العمارة والنحت والتصوير بصورة منسجمة، وسيقوم هذا الصرح على سواعد ملايين العمال الذين يرفعون شعار مستقبل جديد متجذر

بالماضي التاريخي والشروط الاجتماعية لألمانيا. وكان هدف جماعة الباو هاوس هو إحياء الوحدة الضائعة بين جميع الفنون من خلال ضم العمارة الحديثة مع المدنية التقليدية في ظل منسجم). وكانت الباو هاوس قد جمعت كهيئة للتدريس فيها المعماريين والفنانين ليونيل فينينجرLIONEL FEININGER (١٨٧١-١٩٥٦م) وبول كلي PAUL KLEE (١٨٧٩-١٩٤٠م) وأوسكار شليمر OSKAR SCHLEMMER (١٨٨٨-١٩٤٣م) وموهولي ناجي MOHOLY NAGY (١٨٩٥-١٩٤٦م) انضم فاسيلي كاندينسكي إلى الباو هاوس كفنان مربٍ، وعمل فيما بين ١٩٢٢- ١٩٣٢م.

اشتغل في العام الأول بالتدريس ثم أصبح نائباً لرئيس المجمع التعليمي الأشهر في القرن العشرين BAUHAUS. وفي عام ١٩٢٥م انتقل مع الباو هاوس إلى مدينة ديسو DESSAU، وأسس ولأول مرة ما يسمى بصف التصوير الحر المستقل عن التعليم الأكاديمي وتأثيرات العلوم المكملة، ونشر في عام ١٩٢٦م كتابه الثاني «النقطة والخط على اللوحة PUNKT UND LINIE ZU FLACHE» بالألمانية. وعندما أغلقت السلطات النازية معهد الباو هاوس في ألمانيا نهائياً في عام ١٩٣٢م، هجر فاسيلي كاندينسكي ألمانيا، وانتقل للعيش في باريس في حي نولي NEUILLY في فرنسا. ومكث هناك حتى وفاته في باريس في عام ١٩٤٤م وحصل على الجنسية الفرنسية وعاش في فرنسا كمواطن فرنسي مشغولٍ بالإنتاج الفني ونشر بحوثه.

كاندينسكي
مصوراً وقطب رحى في تجمعات الفنانين

جمع فاسيلي كاندينسكي جملة من المعارف والخبرات العظيمة خلال طفولته ويفاعته، ودراسته للحقوق والاقتصاد قبل تخرجه في عام ١٨٩٣م، وتعرفت البحوث الكثيرة التي درست كاندينسكي كفنان في المستقبل على إلمام الشاب بتقاليد الفن الروسي التاريخي، وتطور هذا الفن حتى ما قبل قيام الثورة الماركسية اللينينية في روسيا في عام ١٩١٧م، كما فرزت عناصر الفن الشعبي التي جمعها كاندينسكي من شعوب سيبيريا والفلكلور الذي نشط في ظل الحكومات المحلية للقوميات السوفيتية. كما تعرفت هذه الدراسات النقدية على التيار الروحي الذي استلهمه كاندينسكي من فن الإيقونات الروسية، حيث تتطاول رقاب القديسين، وتنتحل أجسادهم ويأكل الصمت والورع ملامحهم الفردية، وتهيمن على المناظر ملامح الخشوع والموت.

عندما بدأت زيارات كاندينسكي إلى باريس في عام ١٨٨٩م، واستمرت رحلات تجواله خلال اثنتي عشرة سنةً، ثم طوحت باستقراره في موسكو في عام ١٩٢١م، وقذفت به بصورة نهائية لقبول العمل، والتدريس بين فايمار وديسو في ألمانيا، ثم طاردته القوات النازية، حتى قذفت به إلى نولي NEUILLY في فرنسا في عام ١٩٣٢م، فإن هذا التجوال وهذا الانخلاع من تربة أرض الوطن، وهشاشة الالتصاق بالمواطن الغريبة، جعلت من كاندينسكي فناناً تلقف قواعد التصوير الأكاديمي في ميونيخ في البداية، ثم شارك مع الباريسيين احتفالات تأسيس المدرستين الحديثتين الوحشية والتكعيبية.

إن أول اللوحات التي نعرفها لهذا الفنان هي لوحاته الانطباعية المبكرة، وأعماله التأثيرية التي نحا فيها صوب توجهات بول سيزان. ولكن استمرار وتكرار زياراته إلى باريس، جعلته يسجل في مذكراته تأثير الرعشة الأولى التي هزت كيانه عندما شاهد المعرض الانطباعي الكبير في عام ١٨٩٥م، وجعلته يقرر الاستغناء عن دراسة القانون والاقتصاد، ويعود من جديد إلى الأكاديمية الملكية في ميونخ لدراسة التصوير فيما بين ١٨٩٦-١٩٠٠م.

وقد لخص ما خبره في باريس فيما بين ١٩٠٢-١٩٠٦م بقوله:

(أعتبر الفنان هنري ماتيس أعظم الشباب الفرنسيين، وأرى في بابلو بيكاسو فناناً شاباً عظيماً في باريس، لا يحوي تصويره على جمال تقليدي... ماتيس هو اللون COLOUR، وبيكاسو هو الشكل FORM، وهما ماتيس وبيكاسو علامتان تؤكدان الوصول إلى النهاية العظيمة). الصفحة ١٦٧ من كتاب «التاريخ الموجز للتصوير الحديث» CONCISE HISTORY OF "A MODERN PAINTING" لهربرت ريد، لذلك فإن أعمال كاندينسكي المبكرة تصنف على أنها انطباعية متأثرة بكلود موني CLAUDE MONET (١٨٤٠-١٩٢٦م)، ثم تتابع خطا فان سانت فان كوخ VAN CENT VAN GOGH وبول غوغان PAUL GAUGUIN، وأخيراً تستقر عند بول سيزان PAUL CEZANNE (١٨٣٩-١٩٠٦م).

ينخرط كاندينسكي مع الوحوش FAUVES بعد تكرار زياراته إلى باريس، ويشاركهم في بعض عروضهم. وتتوقف فترة التلمذة والتأثر بالفنانين المعاصرين في عام ١٩٠٦م، ويلتفت الفنان إلى هواياته القديمة في جمع الأصحاب والأصدقاء، والمناقشات الطويلة المرتبطة حول تقييم الإنتاج الفني، والاشتراك الجماعي في المعارض العامة من خلال رؤى موحدة، وشيء من التقارب في التعامل مع الأشكال والألوان. لقد كان كاندينسكي يقبل في زياراته القديمة لباريس على تجمعات الفنانين الفرنسيين، وينخرط بسرعة في حومات مناقشاتهم، ويدافع بقوة عن الاتجاه الوحشي، أو التوجهات التكعيبية المبكرة.

في عام ١٩٠٧م كانت آخر مشاركاته الجماعية مع فناني الجسر DIE BRUCKE (THE BRIDGE)، التي أسسها في مدينة دريسدن الفنانون: كرشنر E.L.KIRCHNER وشميدت - روتلوف K.SCHMIDT-ROTLLUFF وهيكل ERICH HECKEL و بليل F.BLEYL، وكان هؤلاء الفنانون قد تأثروا بالاتجاه الوحشي وبأعمال الفنانين التأثريين: بول غوغان وفان سانت فان كوخ، وأعجبوا بأعمال الفنان التعبيري أيدفارد مونخ EDVARD MUNCH(١٨٦٣-١٩٤٤م). وجد كاندينسكي نفسه منسجماً مع أفكار جماعة الجسر، التي طابت أعمالهم للجمهور الذواقة في كل من ألمانيا وفرنسا، وبصورة خاصة ما نفذته جماعة الجسر من أعمال، جذابة في الطباعة على الخشب وتقانات الحفر الأخرى، وكانت مشاركة كاندينسكي مع هذه الجماعة في عدد من اللوحات التي أنتجها من خلال تعلقه الشخصي بغوغان وفان كوخ، ومن خلال محبته للتعبير المباشر الذي وجده جلياً عند المصور النرويجي مونخ. لم يحسب كاندينسكي على جماعة الجسر كواحد من أعضاء الجماعة، بل تأكدت محبته لهم من خلال مشاركتهم في استلهام المناهل الفنية ذاتها، وقد انفصمت عرى جماعة الجسر في دريسدن في عام ١٩١٣م، وكان كاندينسكي قد ابتعد عن معارض هذه الجماعة منذ عام ١٩٠٩م، حيث انخرط في جماعة أخرى وفي مكان آخر.

فقد دخل على الاتحاد الجديد لفناني مدينة ميونخ THE NEW ASSOCIATION OF MUNICH ARTISTS، في عام ١٩٠٩م، ونقل إلى هذا الاتحاد أفكاره الثورية عن الشكل واللون كقيمتين نزيهتين، تلتقيان وتتباعدان بمعزل عن الواقع الطبيعي، وعن أشكال الموجودات المحسوسة، فالتف حوله الفنانون: جولينسكي JAWLENSKY (١٨٦٤-١٩٤٢م)* وصديقة جولينسكي الرسامة ماريان فون فيريفكين MARIANNE VON WEREFKIN والفنان آلفريد كوبن ALFRED KUBIN المولود في عام ١٨٧٧م والفنان كانولدت ALEXANDER KANOLDT (١٨٨١-١٩٤٧م)

والفنان أدولف إيربسلوه ADOLF ERBSLOH (١٨٨١-١٩٤٧م) والفنان كارل هوفر KARL HOFER (١٨٧٨-١٩٥٥م)، واستضاف الاتحاد الجديد لفناني ميونخ الفنان الفرنسي: لو فوكونيه LE FAUCONNIER للمشاركة في المعرض الثاني في عام ١٩١٢م.

شكلت نشاطات هذا الاتحاد بعد انضمام كاندينسكي إليه حلقة وصل بين الحركة التكعيبية الفرنسية وحركة التعبيريين الألمان. وتجدر الإشارة إلى أن جورج رووه GEORGES ROUAULT (١٨٧١-١٩٥٨م) وبابلو بيكاسو وجورج براغ قد شاركوا بأعمالهم في معرض الاتحاد الجديد في مدينة ميونخ في عام ١٩١٢م.

وانفرطت عرى تجمع الاتحاد الجديد لفناني ميونخ، عندما اعترض كاندينسكي على تحكيم إحدى لوحاته في المعرض الثاني، وانسحب كاندينسكي ومارك وماكيه من الاتحاد، وأقاموا بالتعاون مع الفنانين كوبن ومونتر جمعية جديدة، أقامت معرضاً خاصاً بها في ذات الوقت الذي افتتح فيه الاتحاد الجديد معرضه الثالث، ودعا كاندينسكي الفنانين: هينري روسو وروبرت ديلوني وألبرت بلوش ALBERT BLOCH وهينرخ كامبيندوك HEINRICH CAMPENDONK

وغابرييل مونتر GABRIELE MUNTER ونستله NIESTLE وآرنولد شونبرغ ARNOLD SCHONBERG للمشاركة، ونشأت عن هذا المعرض الجديد الذي أقامه كاندينسكي ورفاقه حركة الراكب الأزرق DER BLAUE REITER GROUP.

حملت الجماعة الجديدة اسم إحدى لوحات كاندينسكي، واسمها الراكب الأزرق DER BLAUE REITER GROUP، وبدأت هذه الجماعة بنشاطاتها، فكان عضواها الفعالان هما كاندينسكي وفرانز مارك FRANZ MARC (١٨٨٠-١٩١٦م)، اللذان كانا يحبان اللون الأزرق، فكان مارك يحب الخيول في حين أن كاندينسكي كان يحب الفرسان. وبعد أن أشهرت هذه الجماعة

انضم إليها الفنان: بول كلي. وتعتبر جماعة الراكب الأزرق التي نشرت بياناً صارخاً ومثيراً، الجماعة الأهم والأقوى في مجال الفن الحديث في ألمانيا قبل عام ١٩١٤م.

توقف نشاط كاندينسكي في تشكيل الجماعات الفنية في أوروبا الغربية، بعد أن غادر أوروبا إلى موسكو، واشتغل في تحديث المتاحف الروسية القديمة، وأنشأ متحف الحضارة البصرية في موسكو. لقد قلبت آراء كاندينسكي الجريئة أشكال الفن الغربي بعد أن ظهرت أول لوحة لا تشخيصية له تحت اسم المائية التجريدية ABSTRACT WATER COLOUR، كما أثار جمهور المثقفين الروس المحافظين في روسيا القيصرية عندما افتتح هذا الفنان الجريء متحف الحضارة البصرية الجديد، وضم إليه بعض الأعمال الحديثة، وأعاد تنظيم الآثار الروسية القديمة في طول البلاد وعرضها، وغير مواقع الأعمال الايقونية، وأعمال المدرسة الروسية القديمة، وأعاد تصنيف الآثار من جديد على ضوء آرائه في الحداثة. هذا الأمر الذي عجل في قيام الثورة الثقافية في موسكو في عام ١٩٢١م ضده، وعجل في انتقال كاندينسكي من موسكو إلى فايمار في برلين.

كانت أهم منجزات كاندينسكي بعد عودته إلى ألمانيا، هي اشتغاله بتطوير نظرياته، حول تعريف الفن وعناصره، بوضع فقراته الأساسية في كتابه المشهور: النقطة والخط بالنسبة للسطح THE POINT AND THE LINE IN THE PLANE، فقد كتبت فصول هذا المؤلف من خلال اشتغال كاندينسكي بالتدريس في معهد الباو هاوس في كل من فايمار وديسو. وقد تأخر نشر هذا الكتاب حتى عام ١٩٢٦م، حيث نشر باللغة الألمانية، ثم ترجم مباشرة لبقية اللغات الأوروبية، وسنعمد إلى تقديم ملخص عن هذا المؤلف التقني الهام في تاريخ الفن الحديث بعد قليل، ولكننا نكتفي هنا بالقول إن كاندينسكي قد ناقش بجرأة بالغة العناصر الأساسية للوحة بصورة عامة والعمل الفني بصورة خاصة.

في غمرة عمله بالتدريس ووضع الأمالي التربوية والتعليمية جمع كاندينسكي من حوله الفنانين بول كلي وفينينغر وجولينسكي ونشر باسمه وباسم زملائه ما اسمّاه بيان الزرق الأربعة THE FOUR BLUES في عام ١٩٢٤م، وأقام هؤلاء الفنانون معرضاً تميزت لوحاته بالزرقة، في مدينتي دريسدن وفيزبادن WIESBADEN. ولابد من الإشارة هنا إلى نقطة بالغة الأهمية في سيرة إنتاج كاندينسكي ألا وهي حرصه على العرض بشكل فردي، لذلك فإن مشاركاته الجماعية المحدودة والتي اقتصرت على المشاركة مع الوحوش FAUVES الفرنسيين في باريس في العقد الأول من القرن العشرين، ومشاركتيه في معرضي الإتحاد الجديد لفناني مدينة ميونخ في عامي ١٩١١-١٩١٢م. ومن ثم فإن مشاركات كاندينسكي مع جماعات الاتحاد الجديد والراكب الأزرق والزرق الأربعة،لا تعني بالنسبة لنا إلا أن كاندينسكي قد تمكن من تسيير هذه الجماعات الفنية على هواه، ونفذ من خلالهم آراءه الفنية كاملة. فاللون الأزرق الطاغي في هذه المرحلة هو لون الحقيقة، والحصان هو مجرد وسيله اختارها مارك ووافق عليها كاندينسكي، والصراعات بين الخطوط والنقاط والأشكال والألوان هي مجرد أفكار كاندينسكية كانت تعتمل في ذهن صاحبها. ونحن نستطيع أن نجزم هنا بقناعة تامة أن مشاركات كاندينسكي مع الآخرين، كانت تمر من خلال صاحبنا الفيلسوف الجمالي الذي كان واضح الرؤية ويحسن تحديد مواقفه.

لدى انتقاله إلى فرنسا للعيش في مدينة نولي NEUILLY في عام ١٩٣٣م وحتى وفاته في عام ١٩٤٤م، حرص على إحاطة نفسه بشلة من الأصحاب المقربين هم: آلبيرتو مانيلي ALBERTO MAGNELLI (١٨٨٨-١٩٧١م) الإيطالي الجنسية، وخوان ميرو JUAN MIRO المولود في عام ١٨٩٣م والإسباني الجنسية، وروبرت ديلوني ROBERT DELAUNAY (١٨٨٥-١٩٤١م) الفرنسي الجنسية، وجان آرب GEAN ARP المولود في عام ١٨٨٧م المصور والنحات والشاعر الفرنسي، وأنطوان بيفسنر ANTOINE PEVSNER (١٨٨٦-١٩٦٢م).

أصبحت هذه الجماعة التي لم تحمل في تاريخ الفن اسماً خاصاً بها، تلتقي كل يوم مع كاندينسكي، ولا تكف عن الحوار في قضايا الفن ومستقبل التجريد، حتى أضحى لفن التجريد مدارس متعددة بعدد أصحاب كاندينسكي. بعد أن طور هؤلاء الفنانون وبعض الفنانين المولعين بالهندسة الفراغية نظريات خاصة بكل منهم، يدخل كل منهم من خلال وجهات نظر كاندينسكي القائمة على عضاضتي:

١- اللاتمثيل NON-REPRESENTATIVE

٢-اللاموضوعية NON-OBJECTIVE.

حفظ لنا تاريخ الفن ملخصات قليلة عن بعض حوارات أصحاب كاندينسكي في العقد الأخير من حياته في حي نولي الباريسي الراقي، ونجد أنها الأعمق فنياً، وصاحبة البوابات المشرعة لتفنيد ونقد واستعراض تاريخ الفن في العالم، ودور عناصر صناعة الأعمال الفنية في الوحدات التي نسميها اللوحات أو المنحوتات أو القطع الموسيقية، وتظهر في هذه المساجلات والحوارات الطويلة فلسفة كاندينسكي الجمالية التي نعرف أهم جوانبها من خلال كتبه الأساسية، «حول ماهو روحي في الفن» و«قبسات الماضي» و«النقطة والخط بالنسبة لسطح اللوحة».

كاندينسكي
الفيلسوف والمنظر في ميدان علم الجمال

يؤرخ لمرحلة بناء الأسلوب الخاص بكاندينسكي اعتباراً من عودته إلى دريسدن أي من عام ١٩٠٦م، وترافقها فترة العمل بالبحوث النظرية في الفن، فيبدأ كاندينسكي الفيلسوف والمنظر الفني ART VISIONARY بقراءة فن التصوير على طريقة الاستماع إلى الموسيقا، ويحرر التصوير بالنسبة إليه من الحيل والعلوم المكملة، كالتشريح والنسب وعلم المنظور وقواعد تحليل الألوان وتركيبها، وما فعله المعلمون القدامى في عصور الفن منذ عصر النهضة وحتى بداية القرن العشرين، ويبدأ بوضع الفصول الأساسية للتصوير الحديث في كتابه المشهور «حول ماهو روحي في الفن UEBER DAS GEISTIGE IN DER KUNST» في عام ١٩١٠م.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن مؤلفات فاسيلي كاندينسكي التي بنى عليها نظرياته في الفن التجريدي لا تزيد عن المؤلفات التالية:

١- كتاب حول ماهو روحي في الفن والذي ترجم إلى الإنكليزية CONCERNING THE SPIRITUAL IN ART

٢- مقالة طويلة نشرت في مجلة DER STURM بعنوان قبسات من الماضي GLIMPSES OF THE PAST، في عام ١٩١٣م، وهي عبارة عن مقابلة صحفية مطولة، شرح بها كاندينسكي العلاقة بين الروحي والمادي والوصول إلى التجريد. ثم طبعت

فيما بعد على شكل كتيب صغير، وألحقت بها بعض اللوحات التوضيحية مثل أول مائية تجريدية صورها كاندينسكي في عام ١٩١٠م

٣- وفي عام ١٩٢٦م نشر كتابه الثالث الذي حمل عنوان: النقطة والخط بالنسبة للسطح THE POINT AND THE LINE IN THE PLANE.

٤- هذا بالإضافة إلى ما كتبه كاندينسكي من بيانات فنية لجماعة الراكب الأزرقTHE BLUE RIDER وجماعة الزرق الأربعة THE FOUR BLUES وما شرح به أفكار جماعة الجسر DIE BRUCKE THE BRIDGE، وما أضافه لأفكار جماعة المستقبليين FUTURISTS، وكانت معظم هذه الجماعات هي تجمعات حملت أسماء لوحات لكاندينسكي يؤكد فيها صاحبها على تحقيق العلاقة بين اللون والشكل وبين الخط والنقطة.

لقد استقر الفنان فاسيلي كاندينسكي في عام ١٩١٠م عند نظرية الفن التجريدي التي وجد فيها منفذاً روحياً للتعبير، مخالفاً للتفسيرات المادية التي اهتم بقية الفنانين بها. ونحن نظن أن أفضل مدخل إلى نظرية كاندينسكي في التجريد هو العبور من بوابة تعريف هذا الفنان للفن. فقد عرّف كاندينسكي في مقالاته التي نشرها في عام ١٩١٣م في مجلة DER STURM البرلينية الفن بقوله:

«يتألف العمل الفني من عنصرين؛ عنصر داخلي وعنصر خارجي. والعنصر الداخلي هو الشعور الذي يحدث في الروح، ويمتلك هذا الشعور القدرة على إثارة إحساس آخر لدى المشاهد... وباعتبار أن للروح اتصالاً مع الجسد، فإن هذه الروح تتأثر بواسطة الحواس التي تشعرنا، وبذلك تتهيج المشاعر وتتحرض بما تحس به... أي أن الحساسية هنا، هي الجسر

الرابط بين العلاقة الفيزيائية أو الجانب المادي وبين شعور الفنان مع ما هو غير مادي أي الشعور المحرض والمثار في روح المشاهد». الصفحة ١٧١ من المرجع السابق.

كان كاندينسكي قد نشر في كتابه «حول ما هو روحي في الفن» مادة غنية، نفى بها قيمة التصوير الموضوعي، وأدخل مصطلح التعبير اللاموضوعي NON-OBJECTIVE. ونادى هذا الفنان بضرورة التخلص من تمثيل ما هو موجود في الطبيعة. وقال: «إن فنه الجديد هو فن لا تمثيلي NON-REPRESENTATIVE، ينشأ الشعور فيه لدى الفنان من خلال ما يتحسس به، أي من خلال العمل الفني الذي يصنعه، فينتقل شعور الفنان عبر العمل الفني إلى المشاهد... وتركن قيمة العمل الفني في مساواة الشعورين (شعور الفنان وشعور المشاهد)، فيكون العمل الفني ناجحاً إذا تطابق الشعوران ويكون العمل ناقصاً أو فاشلاً عندما لا يتماثل الشعوران... وإن كل عمل فني لا يحمل عنصراً داخلياً أي لا يمرر شعوراً فهو عمل مزيف... وحسب العنصر الداخلي في العمل الفني يكون شكله، لذلك يرتكز تعريف العمل الفني على مقارنة غير واعية بين ربط انتقال الشعور الوامض من الفنان عبر العمل الفني إلى المشاهد...» وأكد كاندينسكي على ضرورة النظر إلى فنون التصوير والنحت والموسيقا على أنها من طينة واحدة، واعتبر أن طريق التذوق يمر فيها بنفس المنحى، كما أكد أيضاً على أن الشكل FORM واللون COLOUR يؤسسان عنصري اللغة المناسبة للتعبير عن الشعور، ولا يختلف دورهما عن دور الصوت SOUND في الموسيقا، وبالتالي فإن الشكل واللون والصوت تخاطب الروح مباشرة.

ويقوم التأليف في هذه الفنون الجميلة على ضرورة جمع الشكل واللون والصوت بوحدات تتناولها عين المشاهد، أو يجمعها صيوان أذنه،

وليس أساسياً أن يظهر الوجود المادي للشكل واللون والصوت، أو أن تبدو الأشياء الطبيعية على أشكالها صفحة ١٧١ المرجع السابق. والشكل FORM هو التعبير عن المعنى الداخلي، وتتوقف شدة هذا الشكل على ظهوره في علاقات لونية منسجمة HARMONIC. والجمال هو الإنجاز الناجح للعلاقة بين الحاجة الضرورية الداخلية والتعبير عنها. والأعمال العظيمة في التصوير والنحت والموسيقا، هي الأعمال ذات التكوينات السيمفونية SYMPHONIC المتآلفة، والتي يلعب عنصر الإيقاع RHYTHEM فيها دوراً ملحقاً وغير منفر أو شاذ. وتنحصر مهارة الفنان في تنضيد الوحدات الداخلية في العمل الكلي بصورة منهجية يكون لها وزنها (صفحة ١٧٢ وما بعدها من المرجع السابق).

وينهي كاندينسكي بحثه عما هو روحي في الفن بالتمييز بين مصادر الإلهام التي يراها موزعة على النحو التالي:

١- التأثير المباشر للطبيعة الخارجية، وهو الانطباع الذي يأخذه الفنان على شكل رعشة مباشرة IMPRESSION.

٢- الصفة الداخلية أو السمة غير الواعية التي تكون شكلاً من الفيض عما هو غير مادي والذي يخرج من الطبيعة باتجاه الفنان ويقوم الفنان بتحسينه. ويسمى هذا الشكل بالإلهام أو بالتحسين IMPROVISATION.

٣- الإحساس الداخلي الذي يتشكل ببطء، فيصبح تعبيراً ويسمى هذا النوع من الإلهام بالتأليف أو التكوين COMPOSITION وتلعب هنا عملية بناء الشعور الدور الفعال. الصفحة ١٧٢ المرجع السابق.

قسم الناقد الفني البريطاني المعاصر هيربرت ريد إنتاج الفنان كاندينسكي كمصور حسب ما طرحه كاندينسكي نفسه من مقولات عن

مصادر الإبداع. فحكم ريد في كتابه آنف الذكر وفي الصفحة ١٧٢على إنتاج كاندينسكي على النحو التالي:

١- إن جميع أعمال كاندينسكي قبل ١٩١٠م تدخل تحت تصنيف استلهام الانطباعات IMPRESSIONS لأنها أعمال أخذت عن الطبيعة والفنانين الآخرين المحرض الأساسي لإبداعها. ونلاحظ هنا أن ريد قد أطال فترة التلمذة عند كاندينسكي فأبعدها عن عام ١٩٠٦م في حين أن كل المراجع الأخرى تؤكد على أن كاندينسكي قد تفرد في إنتاجه التشكيلي اعتباراً من عام ١٩٠٦م.

٢- أطلق ريد على أعمال ١٩١٠-١٩١٢م مصطلح الأعمال التي استلهمت سبيل التحسينIMPROVISATIONS .

٣- ومن مصدر تنشيط الإحساس الداخلي لتطويره باتجاه التعبير أي التكوين أو التأليف جاءت أعمال المرحلة الثالثة أي أعمال التجريد الإنشائي CONSTRUCTIVE ABSTRACTIONS التي صورت في المرحلة الأخيرة أي مرحلة ما قبل ١٩٢١م.

وأكمل ميشيل سو فور تصنيف فترات تطور إنتاج كاندينسكي، فاعتبر أن فترات ما بعد ١٩٢١م تتميز بصورة عامة بتأثيرات الشعاعية اللونية والتصوف الشرقي المتأثر بالفنون الآسيوية وبصورة خاصة الفنين البيزنطي والإسلامي A DICTIONARY OF ABSTRACT PAINTING الصفحة ٥ من المقدمة. ولأننا لا نريد أن نقحم القارئ العربي في مشكلة تصنيف فترات تطور هذا الفنان الكبير، ولأن لوحات كاندينسكي غير منشورة في العربية، لذلك نكتفي بالإشارة إلى أن كاندينسكي قد بقي مخلصاً للتجريد حتى آخر رمق من حياته، أي حتى عام ١٩٤٤م. وإن جميع أعمال كاندينسكي في فترة(١٩٢١-١٩٤٤م) تنضوي تحت سمات

المجموعات التي يسيطر عليها لون دون آخر، أو تظهر فيها بعض الأشكال على طريقة انفراد آلة موسيقية على ما عداها في البناء المتماسك لهرموني أو إيقاع المقطوعات الموسيقية.

جمعت القوات الألمانية النازية في عام ١٩٣٣م لوحات فاسيلي كاندينسكي من ميونخ وفايمار وديسو وبرلين ودريسدن فبلغت ٥٧ لوحة، وحكم عليها نقاد الجيش الألماني بأنها تدخل تحت تصنيف ما يسمى بالفن المنحط DEGENERATED ART، فرموها للبيع بأسعار بخسة، شريطة ألا تعلق في الأماكن العامة. (الصفحة ١٢٨ من كتاب THE OBSERVER`S BOOK OF MODERN ART FROM IMPRESSIONISM TO THE PRESENT DAY BY WIILIAM GAUNT).

وقد ناقش معجم التصوير التجريدي A DICTIONARY OF ABSTRACT PAINTING لمؤلفه MICHEL SEUPHOR في الصفحتين ٢،٣، ما طرحته فلسفة كاندينسكي الجمالية، واستقر الرأي عند هيئة التحرير في هذا المعجم، وكانت هيئة التحرير تضم أهم نقاد الفن الحديث في أوروبا، وقد أشير إلى مؤلفات بعضهم في ملحق معجم التصوير التجريدي، على أن كاندينسكي لم يبحث في مؤلفاته وفي حواراته في ألمانيا وفرنسا ماهية الفن أو محتواه، ولم يطرح على نفسه سؤال: ماذا؟، بل كان مهتماً بشكل إخراج المادة الفنية، أو ما يسمى في علم الجمال بكيفية الطروحات أو كيفية إخراج العمل الفني.

نقل عن كاندينسكي أنه كان يرفض أن يتعرف المشاهد على عذارى الفنان رافاييل في أعمال الأخير في قبة سيستين SISTINE في روما، لأنه ليس من الأهمية في شيء أن تكون مادة لوحة رافاييل عذراء مقدسة MADONNA. بل المهم هو كيف وزع رافاييل بقع اللون على سطح اللوحة، أو كيف أخرجها، سواء أكانت ضاحكة أم باكية! وأكد كاندينسكي

أن اللوحة تستحق أن تكون عملاً فنياً عندما يستحيل على المشاهد أن يكتشف فيها أي أثر للواقع، وعندما يستطيع الفنان أن يحذف أي ظل من ظلال ما هو محسوس أو واقعي فعلاً، واستنتج كاندينسكي في كتابه النقطة والخط بالنسبة لسطح اللوحة، أن اللوحة العظيمة هي لوحة تجريدية وبريئة مما يلوثها به الواقع، وتعلو اللوحة إلى الرفعة والعظمة، عندما تنفصل انفصالاً كاملاً عن الواقع، أو تبتعد عن التشابه مع أي شيء آخر، تمثله الطبيعة. الصفحة ٣ من المرجع السابق.

لقد انفرد كاندينسكي في كتابه «النقطة والخط بالنسبة للسطح» باستخدام لغة فلسفية قاطعة العبارات والمعاني، واستخدم الأحكام الحدية، لأنه كان يرغب في أن يصل مع القارئ إلى لغة مرتبطة بالتعبير في لوحاته، فقال مثلاً: «التجريد هو البحث عما هو غير موضوعي وغير تمثيلي. والتجريد هو ما تضمن التكوين واللون في تشابك لا أثر للمعاني، أو ظلال الأشكال والتفسيرات فيه. والتجريد هو ما لا يتضمن صورة مقروءة، بل ما يحوي على نسيج من الأشكال والألوان التي لا تقدم أبعد من لذة التأمل الجمالي». (مقدمة ميشيل سوفور لمعجم التصوير التجريدي الصفحات ١-٧).

ومنذ انتقال الفنان فاسيلي كاندينسكي إلى نيلي في فرنسا راحت تظهر مدارس وفلسفات خاصة ببعض الفنانين من أصدقائه وتلاميذه في ميادين التصوير والنحت والعمارة والموسيقا. فأصبحنا أمام فلسفات تجريدية متنوعة للفنانين:

بول كلي PAUL KLEE (١٨٧٩-١٩٤٠م)، وموندريان MONDERIAN (١٨٧٢-١٩٤٤م)، وديلوني ROBERT DELAUNAY (١٨٨٥-١٩٤١م) وفرانك كوبكا FRANK KUPKA (١٨٧١-١٩٥٧م)، وكازيمير مالفيتش CASIMIR MALEVITCH (١٨٧٨-١٩٣٥م)، وفان

دويسبرغ بيكابيا VAN DOESBURG PICABIA (١٨٧٩-١٩٥٣م)، وفرانز مارك FRANZ MARC (١٨٨٠-١٩١٦م)، وأوغوست ماكي AUGUST MACKE(١٨٨٧-١٩١٤م)، وهوغو فيبر HUGO WEBER المولود في عام ١٩١٨م وجاك فيلون JACQUES VILLON المولود في عام ١٨٧٥م وفيكتور فاساريلي VICTOR VASARELY المولود في عام ١٩٠٨م وجاكسون بولاك JACKSON POLLOCK المولود في عام (١٩١٢-١٩٥٦م)... وآخرين.

وتجدر الإشارة إلى أن تجريديي ما بعد كاندينسكي يصنفون في ثلاثة قطاعات:

١- وهو التجريد الحر الطليق الذي لا تتضمن أشكاله نهايات حادة بل تنساح ألوانها على الأطراف.

٢- وهو قطاع الأشكال الهندسية التي تصنعها القصاصات الملونة أو الخطوط الفارغة.

٣- وهو تشكيلات بالمساحات الملونة العريضة المعبرة، وتقوم هذه التشكيلات على استخدام لونين متضادين وفرز مثلث صغير أو مثلثات صغيرة لألوان أخرى.

وأقبل على التجريد فنانو الشرق الأقصى من اليابان وكوريا وفيتنام وبعض فناني الصين، وأدخلوا في التجريد خطوط كتاباتهم التي شكلت مادة دسمة لمتاحف الفن الحديث في سيئول وسايغون وطوكيو، وأصبح مصطلح متحف الفن الحديث في الشرق الأقصى في القرن العشرين لا يحوي إلا على حروفيات يابانية أو كورية أو فيتنامية أو صينية. ولمع فنانون كبار في الحروفيات التجريدية من أمثال:

يوشيميتجي سيكيا YOSHIMICHI SEKIYA الياباني المولود في عام ١٩٢٠م وجاكيو أوساوا GAKIU OSAWA الياباني المولود في عام

١٨٩٢م وبوكوشي ناكامورا BOKUSHI NAKAMURA المولود في عام ١٩١٦م وشيريو موريتا SHIRYU MORITA الياباني المولود في عام ١٩١٢م.

وتأثر الفنان بول كلي بما وجده على واجهات المساجد الإسلامية في الشمال الإفريقي، واستفاد بصناعة بعض الحروفيات التي اشتقها من الأبجديتين العربية والعبرية، كما اعتمد الفنان الأميركي مارك توبي MARK TOBEY المولود في عام ١٨٩٠م على الخط العربي، فشق طريقاً خاصاً به، كما استفاد الفنان التركي محمد نيجاد المولود في عام ١٩٢٣م في استانبول، من الزخرفة الإسلامية فشق طريقاً خاصاً به أيضاً (صفحة٢٣١ من معجم التصوير التجريدي)، وانفصل عن أسلوب والدته الأميرة التركية فخر النساء، التي طورت أعمالاً فنية سوقتها في باريس وبرلين وبودا بيست واستانبول الصفحة (٢٩٤ من معجم التصوير التجريدي).

وصلت محاولات فخر النساء ومحمد نيجاد وبول كلي وتوبي إلى بعض الرواد العرب، الذين كانوا يقيمون في باريس وروما منذ الأربعينات في القرن العشرين، فظهرت أولى المحاولات عند بعضهم، وخرجت كتابات الآيات القرآنية والأحاديث الشريفة للفنانة العراقية مديحة عمر، التي كانت مقيمة في باريس منذ أواخر الثلاثينات، وظهرت أيضاً بعض تشكيلات كتابات الفنان جميل حمودة، الذي انفصل عن الخط التقليدي للأقلام العربية في نهاية الأربعينيات، وقام ببعض المحاولات الجديدة التزيينية، ومن ثم انتشرت الحروفيات العربية للفنانين السودانيين في الهواء الطلق عند نهر التيمز في لندن، وانتقل استخدام الأحرف العربية والكلمات إلى جميع العواصم العربية، في بداية الستينات من القرن العشرين، ولكنها جميعاً لم تدخل تحت إطار ما نسميه بالفن التجريدي الذي هو موضوع مادتنا هنا. لا تدخل الحروفيات العربية والخطيات ضمن

ساحة التجريد الذي نادى به الفنان فاسيلي كاندينسكي، لأن الحروفيات العربية تحمل في طياتها أحرفاً وكلمات ذات معاني يمكن تفسيرها، أو تحمل ظلالاً لبعض المعاني، وهذا كله يخالف مبادئ تجريد كاندينسكي، لذلك نجدنا هنا لا نستطرد مع تأثير استلهامات توبي وكلي لكتابات الخطوط العربية. فالكتابات والحروفيات عند توبي وكلي مادةٌ لا تحمل أي إشارة من إشارات المعاني، وتبقى في حيز التجريد، في حين أن الحروفيات العربية التي أنتجها وينتجها الفنانون الحروفيون العرب بعد عام ١٩٦٠م مستبعدة في التصنيف التجريدي لكاندينسكي، لمعرفة أصحابها بمراميها ودلالاتها وقداستها التاريخية.



صورة ضوئية للفنان فاسيلي كاندينسكي تعود إلى عام ١٩٣٣م كانت ومازالت معلقة على جدار محترفه في باريس

أعلام النقد الفني
كاندينسكي

مراجع البحث

1- THE OBSERVER`S BOOK OF MODERN ART, FROM IMPRESSIONISM TO THE PRESENT DAY, BY WIILIAM GAUNT , PUBLISHED BY FREDERICK WARNE & CO. LTD, LONDON,1964.

2- A DICTIONARY OF ART AND ARTSTS , BY PETER & LINDA MURRAY, PUBLISHED BY PENGUIN BOOKS LONDON, 1975.

3- A DICTIONARY OF ABSTRACT PAINTING,PRECEDED BY A HISTORY OF ABSTRACT PAINTING, BY MICHEL SEUPHOR , PUBLISHED BY METHUEN & CO. LTD- ESSEX STREET. STRAND.LONDON WC2 , 1958.

4- A DICTIONARY OF MODERN PAINTING,BY CARLTON LAKE & ROBERT MAILLARD, PUBLISHED BY METHUEN & CO. LTD-ESSEX STREET. STRAND. LONDON WC2 ,1958.

5- A CONCISE HISTORY OF MODERN PAINTING , BY HERBERT READ, PUBLISHED BY THAMES & HUDSON LONDON , 1959

6- THE ARTIST IN HIS STUDIO BY ALEXANDER LIBERMAN, PUBLISHED BY THAMES AND HUDSON LONDON 1969.

الخاتمة

ملاحظات حول
تاريخ للنقد الفني السوري المعاصر

ما أكثر ما تطالعنا به الصحافة المحلية بمواد صحفية تحمل عناوين «أزمة النقد الفني» و«مشكلة النقاد الفنيين» و«عدم وجود نقد فني في بلدنا» وأمثال ذلك، وهذه المسألة ليست جديدة في تاريخ الحركة الفنية المحلية في سورية بل إنها قديمة، وأذكر أنني بدأت بمطالعة محتويات هذه العناوين منذ الستينات في القرن الماضي، وكان آخرها قبل أسبوع ولاحظت أنه قد وجهت دعوات لمناقشة هذه العناوين، وتم فعلاً أخذ آراء بعض من يمارسون تقديم معارض الفنانين أو يعقبون عليها، كما رأيت صدور مجلد كبير لأحد الصحفيين، جمع فيه مئات التعليقات السريعة التي زود بها صحيفته، ثم وجدها هو وأصحاب صالة للعروض الفنية صالحة للتوثيق، فنشرت في مجلد ملون على أنها نموذج للنقد الفني.

عدت إلى المادة الأولى التي نشرتها صحافتنا قبل شهر، كتصريح لفنان كبير رجع إلينا بعد إقامته في أوروبا لفترة طويلة، وعاد منظراً في المسائل الفنية، وراح يكرر أنه لم يجد نقداً فنياً في بلدنا لدى عودته، وأن النقاد الفنيين في بلدنا بحاجة للثقافة. ولأنني أعرف هذا الفنان الكبير، وأحفظ تاريخه العتيد، فقد استعدت صورة شاب فشل في الحصول على الشهادة الإعدادية، ثم ذهب إلى القاهرة، ولم يتمكن من دخول كلية الفنون هناك لأنه رسب في مسابقة القبول، ولم يكن يحمل شهادةً ثانوية، ومع ذلك أقام في القاهرة،

وأصبح يزامل الطلاب السوريين الدارسين في كلية الفنون، ثم انتقل بعدها إلى مدريد وتقدم أيضاً إلى امتحانات أكاديمية سان فيرناندو فرسب، ولم يسمح له بالانتساب إلى هذه الأكاديمية، فانتقل إلى مدينة روما وعاود المحاولات للانتماء إلى أكاديمية البيلي آرتي (كلية الفنون الجميلة) فرسب في امتحان القبول أيضاً. وكانت أكاديمية البيلي آرتي في روما تستقبل الطلاب الأجانب بدون شهادة ثانوية ولكن صاحبنا الفنان لم ينجح في امتحان القبول، وقد درس فيها عدد من الفنانين السوريين بدون شهادة ثانوية من أمثال: فاتح المدرس ومحمود دعدوش وعبد الظاهر مراد وآخرون. وأخيراً حط فناننا رحاله في باريس وأقام في منطقة مجاورة لمدرسة الفنون الجميلة(أيكول دي بوزار)، ولم يتمكن من دخول هذه المدرسة فانتقل إلى مصنع للحفر، وتعلم هناك الحفر المعدني. ثم تزوج بفرنسية، وعاد إلى سورية في فترة كانت كلية الفنون قد أنشئت وتحتاج إلى خبراء في الحفر، فتم التعاقد معه كعامل فني واشتغل فترة، وقدم نفسه كفنان عظيم، ومثقف كبير، وراح ينتج بعض القطع المعدنية الصغير كي تستخدم كمعلقات وعقود وأساور وحوامل مفاتيح، ثم اقترح للكلية اسم حفار سوري آخر، ولم يمكث فناننا في سورية فترة طويلة، حتى رجع إلى فرنسا لينخرط في شركات المقاولات العربية، ويدير تجارته من هناك في الأراضي العربية.

لقد كرر هذا الفنان العظيم في تصريحاته إن النقد الفني في سورية يفتقد إلى الثقافة، وإن معظم النقاد الفنيين غير مثقفين!. وطبعاً نحن لم نستوعب ما قصده من معنى الثقافة؛ أهي الشهادة الإعدادية التي لم يحصل عليها، أم هي الدرجة الأكاديمية التي لم يتمكن من الاقتراب منها في جامعات البلاد العربية والأوروبية. وللإنصاف نقول إنه زامل لفترات طويلة بعض الفنانين السوريين، ولكنه لم يستفد من أي تحصيل علمي، كما أن لغاته الأوروبية الأجنبية لا تسمح له بفهم ما كان ينشر من نقد فني في باريس وروما ومدريد.

وحكاية هذا الفنان المنظر الذي يهيب بوطنه أن يثقف نقاده، تعيد إلى الذاكرة تجربتي مع النقد الفني المحلي. فأذكر أنني بدأت منذ منتصف الخمسينات وخلال دراستي الجامعية، أمارس شيئاً من الكتابة في الفنون، وأصدرت عشرات الكتيبات الصغيرة والكتب الكبيرة، عن الفنانين السوريين وبعض الفنانين الأجانب بعد دراستي الجامعية، وساهمت بوضع عدد من الكتب في العربية والإنكليزية وما زلت. وانتقلت بعد انتهاء دراساتي العليا للعمل في المنظمات الدولية المعنية بالشؤون الثقافية، فشاركت في عشرات الندوات الدولية المتخصصة في قضايا الفنون في العالم، ودرست تاريخ الفن في عدد من الجامعات، وعملت عشرات الأفلام الوثائقية عن الفنانين ومازلت أشارك بهذه الأنشطة الفنية، وأدفع ببعض المؤلفات، ولكن ما عايشته في وطني حول قضية النقد الفني يدعوني إلى أن أذكر بعض القصص الطريفة في هذا الموضوع، فلا أذكر أنني قد قدمت فناناً في سورية إلا وقابلت شيئاً كثيراً من المواقف المناهضة من فنانين أصدقاء.

فمثلاً لقيت اللوم من أكثر من فنان صديق عندما قدمت الفنان لؤي كيالي في دمشق لأول مرة في عام ١٩٦١م في معرض صالة الفن الحديث العالمي وفي المعرض الثاني في عام ١٩٦٢م، ثم عاتبني لؤي عندما قدمت الفنان نذير نبعة لأول مرة في عام ١٩٦٦م ونقل عتبه إلى الصحافة وأدّعى أنه لا يوجد نقد فني مثقف، وعندما تحدثت عن الفنان وديع رحمة في عام ١٩٦٨م عاتبني النحات جاك وردة، وعندما قدمت النحات سعيد مخلوف لأول مرة هاجمني وانتقدني النحات وديع رحمة.

لقد كانت الحركة الفنية في سورية وما زالت تقوم وتثار كلما قدم فنان جديد، وكان الفنانون يلجؤون إلى انتقاد ولوم الكتاب الذين يقدمون التجارب الجديدة تحت شعار «عدم وجود نقد فني»، وأظن أن هذه المسألة قائمة في كل الدول العربية ولا تدل إلا على عدم استقرار الحركات الفنية من جهة، وعدم وجود أسواق فنية صحيحة، وضعف في الصحافة الفنية

من جهة أخرى، فهي تستكتب مجموعة من المعلقين الذين يحسبون على النقد الفني، كما أن ضعف ثقافة أولئك الصحفيين يدفع ببعض الفنانين لاستغلال أقلامهم.

وجدير بالذكر أن هناك فارقاً واسعاً بين النقد الفني وبين تعليقات الصحافة المحلية، وأن كثيراً من المواد التي نطالعها في صحافتنا المحلية لا تزيد عن كونها تعليقات عابرة، لا تدخل تحت عنوان النقد الفني. وإني أسجل هنا أن نسبة كبيرة ممن يكتبون تحت ستار النقد الفني، لا يتقنون اللغة العربية التي يكتبون بها، ولا يعرفون الكثير عن قواعد اللغة العربية ويختلقون مصطلحات لا علاقة لها بالعربية، كما أن جهلهم باللغات الحية في العالم، يحاصرهم ويفرض عليهم صد أبواب الثقافة والمعرفة، وأذكر بهذا الصدد أن أخطاء المصطلحات الفنية منتشرة في مواد النقد الفني العربي، فالمعروف أن المصطلحات الفنية المتداولة في الحركة الفنية العربية لا تزيد عن خمس أو عشر كلمات، جعلتها الصحافة العربية محطات للثقافة والمعرفة، فما أكثر ما يتكرر اسمي المدرستين الانطباعية والتجريدية وتغيب عن ثقافة نقادنا جميع المصطلحات المتعلقة بالتقانة وعلم الجمال وتاريخ الفن وأسماء عشرات المدارس الفنية الأخرى، وإدراك أن الحركة الفنية هي جزء أساسي من تاريخ الحضارة في بلدنا وفي العالم.

ولقد لاحظت أن معظم الفنانين يرون أنه لا بد من احتكار النقاد أو توظيف نقاد للكتابة عنهم بصورة دائمة، ويؤكد ذلك عشرات اللوحات والتماثيل التي قدمها الفنانون هدية لمعلقي الصحافة في فترات مختلفة، ولا أريد هنا أن أسترسل في هذا الموضوع المكشوف بل أعيد إلى الذاكرة ما كان يفعله فنانون كبار ومازال يفعله الفنانون الكبار والصغار.

وإن من يتابع الصحافة العربية يلاحظ فقر هذه الصحافة في تناول قضايا الفن والفنانين وهبوطها في تضخيم المسائل الشخصية التي لا تمت بصلة إلى النقد الفني، ولكن هذا لا يعني أن بذوراً واعدة كانت وما زالت

موجودة في الإعلام العربي عن النقد الفني وبعض أمثلته الجيدة حيث كان النقد الفني الجيد واضح المعالم لدى بعض المثقفين العرب في العراق ومصر بصورة خاصة، وأعرض فيما يلي صورة سريعة لبعض الظواهر النقدية الموضوعية في سورية.

فالمعروف أن أول مقدمة نقدية وضعت في سورية كانت في ٦ شباط من عام ١٩٤٨م في دار الحمصي في حي العزيزية في حلب، عندما قدم الشاعر عمر أبو ريشة والأديب سامي كيالي معرضاً للفنانين آلفريد بخاش ودورا التونيان وجاكيلين حمصي ومنيرة مراد أبو ريشة و علي رضا معين و إيفا رباط و رزق الله سالم. فجاءت قصيدة أبو ريشة تتحدث عن التمثال والنموذج وجاء حديث سامي الكيالي يتحدث عن المعرض كظاهرة حضارية، وكان ذلك كتابع لما كان يفعله المثقفان الحلبيان القديمان غالب سالم ومنيب النقشبندي في أحاديثهما عن مسائل الفن وتاريخه في منتصف الثلاثينيات من القرن العشرين، ثم ظهرت بعض التعليقات القصيرة على المعرض السنوي بعد ١٩٥٠م، وكان قد نشر كتاب غالب سالم «الموجز في تاريخ الفنون» في حلب في عام ١٩٤٥م، وفتح الدكتور سليم عادل عبد الحق أبواب المتحف الوطني في دمشق في أواخر الخمسينات لاستقبال المناقشات المفتوحة حول معروضات المعرض السنوي أسوة بالجلسات الطويلة التي كانت تدور في المكتبة الوطنية والمركز الثقافي البريطاني ودار المطالعة الأمريكية في حلب، كما سمح لعدد من موظفي المتحف في التعليق على أعمال المعرض السنوي، فشارك في ذلك منير سليمان وحسن كمال وبشير زهدي وأبو الفرج العش وسعد صائب وأدهم اسماعيل وعبد العزيز علون، ثم انتقلت بعض السجالات إلى الصحافة المحلية فراحت بعد عام ١٩٥٨م جريدة الأيام وجريدة الجمهور وجريدة الصدى العام وجريدة دمشق المساء وجريدة الطليعة تخصص صفحات كاملة بين الحين والآخر للفنون، ساهم فيها عدنان بن ذريل ومحمود دعدوش والدكتور سلمان قطاية ونصر الدين البحرة وسعيد مراد والدكتور

رفيق الصبان والدكتور هشام متولي وسعد صائب ومطاع صفدي وإسماعيل حسني وعبد العزيز علون.

ظهرت في فترة الستينات عن صالة الفن الحديث العالمي عشرات الكتب عن مسائل علم الجمال والتعريف بالفنانين الأجانب والسوريين على حساب وزارة الثقافة وصالة الفن الحديث العالمي بدمشق، وساهم في تحرير هذه الكتب د. بديع الكسم و د. نايف بلوز و د. نهاد رضا وصدقي إسماعيل وحسن كمال ومحمود حوا وعفيف بهنسي وعادل أبو شنب وغازي الخالدي و د. سلمان قطاية وكمال محي الدين حسين وعبد العزيز علون ونشرت في هذه الفترة أيضاً وفي بداية السبعينات مؤلفات مهمة حول علم الجمال الماركسي وقضايا الفن الأوروبي، وضعها الكتاب غالب سالم والدكتور سلمان قطاية وعفيف البهنسي وحسن كمال وصدقي اسماعيل وأدهم اسماعيل وعفيف وعبد العزيز علون وفاتح المدرس... وآخرون.

ثم انتقل النشاط النقدي إلى صفوف المعهد العالي للفنون الجميلة وكلية الفنون الجميلة وهيئة الإذاعة والتلفزيون السوري في دمشق، وبعض الصحف المصرية والصحف اللبنانية باللغة الفرنسية، وقاعتي المركز الثقافي العربي في دمشق، وصالة الفن الحديث العالمي في دمشق.

أثمرت الحركة الفنية في هذه الفترة بنشوء كلية للفنون الجميلة وكلية العمارة، ونقابة الفنون الجميلة وتوسع مديرية الفنون الجميلة في وزارة الثقافة ونشوء مراكز الفنون التشكيلية في المحافظات، وزيادة أعداد الكتب الفنية الصادرة عن كلية الفنون ووزارة الثقافة وصالة أورنينا في دمشق وبعض الكتب الفنية التي أصدرها أصحابها في حلب ودمشق بشكل فردي. ثم توسعت دائرة التعليقات النقدية والصحفية فظهرت أجيال من الكتاب بعضهم لا علاقة له بالفنون لأنه قد دعي للخدمة الإلزامية فوجد نفسه في الإدارة السياسية أو في بعض الصحف وأصبح كاتباً.

لا نشيع سراً إذا ذكرنا هنا ما رواه أحد وزراء الإعلام السوريين السابقين من أنه قام مرة بزيارة لإحدى الصحف المحلية في العاصمة فوجد أن الأدراج والمكاتب متسخة بالغبار وقصاصات الورق، فعاتب رئيس تحرير تلك الصحيفة على إهماله في ملاحقة مسألة التنظيف، وهي مسألة حضارية، فاشتكى رئيس التحرير بقوله إنه لا يوجد مستخدمون لديه، كما أن معظم الصحف الأخرى تشكو من هذه المسألة. فكتب الوزير إلى رئاسة الوزارة يطلب الأذن في عمل مسابقة لاختيار مستخدمين، وبعد فترة وجيزة نقل إلى وزارته مائة وأربعة وعشرون مستخدماً من وزارة الدفاع للتنظيف. ثم تبين أن هؤلاء هم من المجندين الذين جاؤوا لخدمة العلم.

وبعد شهر أو يزيد عاد الوزير مرة أخرى إلى الصحيفة برفقة المدير العام، فوجد الأدراج أكثر إهمالاً، فعاد إلى معاتبة المدير العام الذي ضحك ساخراً وقال: إنه ليس لديه مستخدمون للتنظيف، فاستشاط الوزير غضباً، وذكّره بالمستخدمين الذين نقلوا إليه عن طريق رئاسة الوزارة، فأشار المدير العام بقوله:

لقد نقل أولئك المستخدمون جميعاً بصورة استثنائية وأصبحوا محررين في هذه الصحيفة وغيرها واستلموا أبواباً مهمة، ولم يعد بالإمكان إعادتهم للتنظيف!.

ونذكر بهذا الصدد أن مجموعة غير قليلة من الفنانين كتبوا في مجالات النقد الفني فوضع بعضهم أعمالاً متميزة، ولم ترتفع لغة التعبير عند بعضهم الآخر إلى سوية مقبولة، ونذكر بين هؤلاء وأولئك الفنانين غالب سالم ووهبي الحريري وناظم الجعفري ومحمود حماد وميشيل كرشة وبرهان كركتلي وأدهم إسماعيل ونعيم اسماعيل وإسماعيل حسني ومحمود دعدوش وطالب يازجي ولؤي كيالي وغازي الخالدي وفاتح المدرس ووديع رحمة وإلياس زيات وممدوح قشلان وطاهر البني وعز الدين شموط و د. سلمان قطاية ونبيه قطاية وعفيف بهنسي وعبد الله السيد وجمال العباس وعز الدين شموط وأسعد عرابي ووجيه مدور ويوسف عبدلكي وطلال معلا وعبد الله أبو راشد.

في حين انفرد عدد من الكتاب لممارسة الكتابة الصحفية أو النقدية فقط، وكان بينهم أورخان ميسر ومطاع الصفدي و د. نايف بلوز وصدقي إسماعيل وحسن كمال وطارق الشريف وخليل صفية و د. نهاد رضا وغابرييل سعادة ومحمود حوا وياسين رجوح وعبد العزيز علون، وعادل أبو شنب ونصر الدين البحرة.

ونسجل هنا أن بعض الفنانين الذين ينصرفون عن إنتاجهم ويقومون بالكتابة ينقص معظمهم إتقان اللغة العربية والأسلوب المقبول والمفهوم للتعبير عن أنفسهم، في حين أنه يبدو في كتابات العديد من الصحفيين الجهل الفاضح في مجال الثقافة الفنية وفهم مصطلحات تاريخ الفن وعلم الجمال، ويقع شيء من الاضطراب بين النقد الفني والصحافة في الساحة التشكيلية.

ساهم عدد من المتخصصين بالفلسفة وعلم الاجتماع وعلم الآثار في الكتابة النقدية والإدلاء ببعض الأحكام نذكر بينهم د. بديع الكسم و د. نايف بلوز و د.فاطمة جيوشي و د. عبد الكريم اليافي و د. منير مشابك و د. عادل عوا و د. سليم عادل عبد الحق وأنطون مقدسي وصدقي إسماعيل وأورخان ميسر وأنور الرفاعي وأبو الفرج العش.

ونذكر أن بعض النقد كتب عن الحركة الفنية السورية باللغتين الفرنسية والإنكليزية، فقد نشر في فترة الستينات غابرييل سعادة وشريف خزندار وصلاح ستيتية وعبد العزيز علون أبواباً ثابتة في بعض الدوريات اللبنانية والأوروبية.

ونلاحظ أيضاً أن كل ما كتب عن نشاطات الحركة الفنية بالعربية كان من صناعة الرجال دون الإناث، في حين أنه قد برزت بعض الكاتبات في صفوف الجالية الأرمنية، فقد اختصت فيها بعض الكاتبات اللواتي كتبن باللغتين الأرمنية والفرنسية في حلب وبيروت (يمكن العودة إلى بحثنا عن المساهمات الأرمنية الفنية في الحركة الفنية السورية للتعرف على نشاطات بعض الفنانات والناقدات الأرمنيات من أمثال الناقدة سيتا بارسوميان- دادو يان، ونذكر أن سيتا التي ولدت في عام ١٩٤٢م في مدينة حلب، عرفت بلقب

فيلسوفة التصوير والفنون، بعد أن وضعت كتابين مشهورين عن «أزمة الشخصية الأرمنية» و«الفن الأرمني في لبنان في ضوء الأزمة الشخصية». وكانت مصورة، ومخرجة للكتب، وصاحبة باع طويلة في النشاطات الثقافية في أوساط الجالية الأرمنية في سورية ولبنان في الستينات والسبعينات، واتسمت أبحاثها النقدية بالجمع الذكي بين الأوضاع النفسية للفنانين الأرمن وبين الإنتاج الفني الذي كان يعرض على الجمهور. ولكن ما يؤسف له هو أن المواد التي كتبت ونشرت بالأرمنية والفرنسية عن نشاطات الحركة الفنية الأرمنية، بقيت حبيسة هاتين اللغتين ولم تترجم إلى اللغة العربية. ولم يتعرف معظم جمهور القراء العرب على هذا الجانب المهم في حياتنا الفنية، ومثل ذلك أيضاً ما وقع لما كتب بالفرنسية والإنكليزية عن الفنانين السوريين.

أما من الناحية المالية، وإمكانات نشر المواد النقدية، فإننا نشير هنا إلى فقر الحركات الفنية العربية عموماً للمجلات الفنية الجادة والمتخصصة، وتخمة السوق بالمجلات الفاخرة الصادرة عن أماكن السهر ومواد التجميل. ونشير إلى أن وزارة الثقافة السورية قد أصدرت بعض الأعداد المتفرقة تحت عنوان الحياة التشكيلية، ولكن صفحاتها بقيت احتكاراً على أعداد قليلة من الموظفين. وتميزت موادها بالعمومية. ولم تخصص الصحف المحلية والمجلات الصادرة في سورية مساحات ثابتة للعروض الفنية والدراسات وقضايا الفن، وإذا حدث أن تجاوزت ذلك ونشرت بعض التعليقات أو المقالات فإن ذلك قليل والأجر المخصص له زهيد، ولا توجد في سورية صحيفة واحدة وضعت مشرفاً على المواد الفنية، لذلك يظهر تفاوت شاسع بين التعليقات والنقد الجاد.

إن الناقد الجاد لا يستطيع أن يعيش من كتابته في مجالاتنا الإعلامية كافة، لأن الأجر قليل والنشر محكوم بالواسطة والالتماس، ولا يثمر النقد الفني في الوطن العربي ما يمكن أن يتخصص من أجله باحث أو ناقد. وأذكر في هذا المجال أننا قد بدأنا في أواخر الخمسينات وأوائل الستينات من القرن الماضي نصدر صفحات كاملة في أكثر من صحيفة محلية، وكان ذلك على

حسابنا، فقد كنا نخضع لبعض الالتزامات القاسية من أمثال أن نشتري خمسين عدداً أو مائة عدد من الجريدة التي تسمح لنا بنشر صفحة كاملة فيها، هذا بالإضافة أننا كنا مجبرين على تقديم صور اللوحات والتماثيل وتغطية نفقات الكليشات والحفر. وكان الموقف، بين كتاب النقد الفني والصحافة الفنية وأصحاب الصحف السورية من أمثال الأيام والجمهور والطليعة ودمشق المساء والصدى العام، قائماً على المنة التي يتنازل بها صاحب الجريدة أو يتفضل بها على النقاد والفنانين. ولم يكن نشر المواد الفنية عملاً جاداً. لقد احتاج فتح بعض الفقرات أو المقاطع في الصحافة المحلية للفنون إلى جهود مضنية وخسارة بالمال والجهد والثقافة.

ويبدو أن وضع النقد الفني والثقافة الفنية ما تزال بطيئة التطور ومتعثرة، وأسوق بعض الأمثلة عن مواقف بعض أجهزة الإعلام في الوقت الحاضر إزاء مواد النقد الفني:

جاءتني محطة تلفزيونية سورية إلى البيت، ومكثت في مكتبي مدة خمس ساعات، وسجل فريقها مقابلتين مدة كل منهما ساعة معي، وكان فريق العمل مؤلفاً من خمسة أشخاص؛ معدا ومخرجا ومصورا ومساعدا للتصوير وسائق. ثم نشرت المقابلة الأولى، فغطت الشاشة لمدة ساعة. لقد تم البث دون أن أخطر بذلك، ولأن المقابلة كانت ناجحة- كما نمي إلي- فقد اتصلت شخصياً بالمعد وسألته إن كنت أستطيع أن أحصل على نسخة من اللقاء مسجلة على شريط من نوع CD وفوجئت عندما أجابني، أنه كان عليّ أن أسجل المادة أثناء بثهم لها، وأن تقاليدهم لا تنسجم مع هذا الطلب، ثم أشار إلى الدعاية الكبيرة التي عملوها لي من خلال بثهم للقاء. وطبعاً أكد هذا الاتصال لي أن أمثال هذه اللقاءات مع النقاد والمفكرين هي حظوة. ولا يملك نتيجتها المفكر أو الناقد أن يأخذ أي نوع من أنواع الأجور أو المقابل. ويلاحظ أن أجهزة الإعلام تصطاد النقاد والباحثين الفنيين بمناسبة افتتاح المعارض الفنية، وتنتزع منهم مقابلات طويلة تقوم فيها بالقص والتقطيع والشطب، وتغير الكثير من الأحكام النقدية وتعمل ذلك بحرية عريضة لا أثر

فيها لما يسمى بحقوق النقد الفني والاختصاص، وأظن أن هذا الاعتداء السافر على حقوق المفكرين والباحثين والنقاد الفنيين لا يدل كثيراً على التطور الواسع الذي وقع في مجالات العروض الفنية وأسعار الأعمال التشكيلية.

نعتقد أن صورة تاريخ الحركة الفنية في سورية في نهاية القرن التاسع عشر والقرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين لا تكتمل بدون استعراض ما كتب ونشر عن هذا النشاط الفني في العربية واللغات الأخرى، لأن الحركات الفنية لا تقرأ من خلال إنتاجها فقط، وإنما يلم بها من خلال الإحاطة بكل ما قيل عنها، ولا فرق في التعرف على التعليقات على نشاطات الفنانين سواء كتبها الفنانون أنفسهم أو النقاد أو الصحفيون، لأن لكل نوع من هذه الأنواع ماله وما عليه، ولأن المعلومات التي تقدم عن النشاطات الفنية تكمل بالنسبة إلينا- كباحثين في تاريخ الفن السوري المعاصر- الصورة الحضارية التي سطرها الإنتاج الفني، بكل ألوانه الجميلة والتطبيقية والنافعة واليومية.

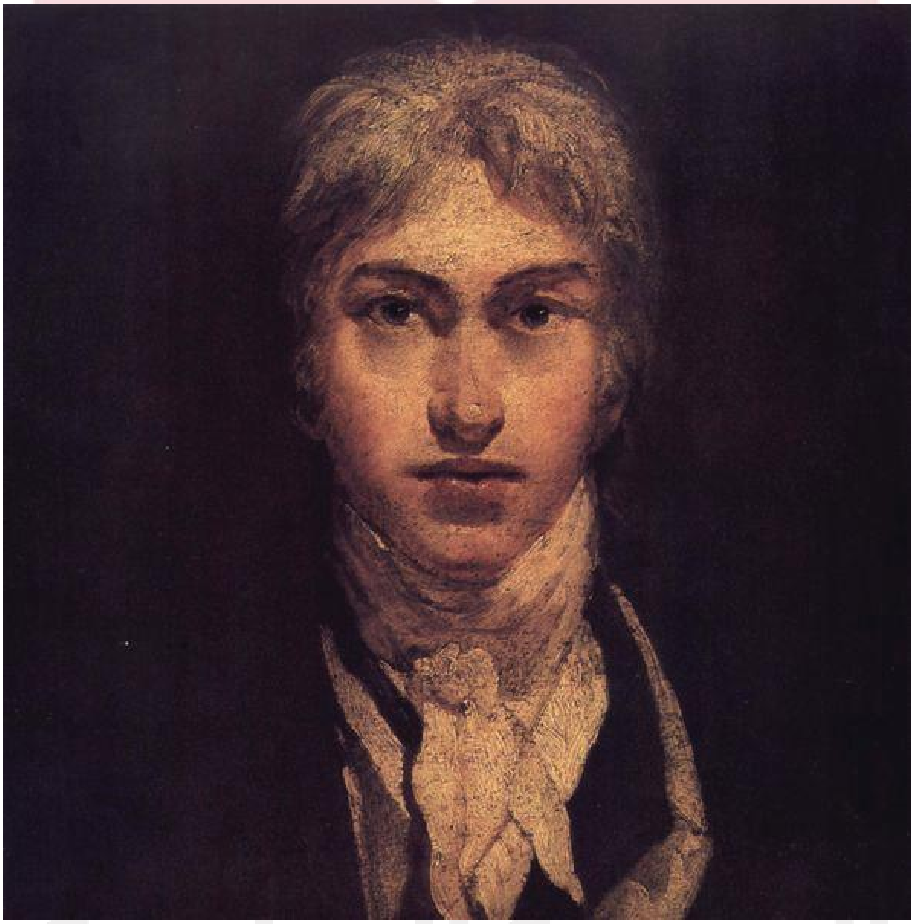
وختاماً فلا بد من التأكيد على أن حركة الإنتاج الفني مرتبطة بصورة مطردة بنمو حركة النقد. وإن بطء النبض في أحد هذين المجالين يعكس حكماً صورة الضعف والمرض في المجال الثاني. والعكس صحيح. وإن ما قدمناه من دراسات حول عدد من أهم أعلام النقد الفني في التاريخ في أبحاثنا السابقة هو مجرد تلميح أو إشارة إلى الروائع الكثيرة للنقد الفني وأهميته في التاريخ.

دمشق نيسان ٢٠١٠

عبد العزيز

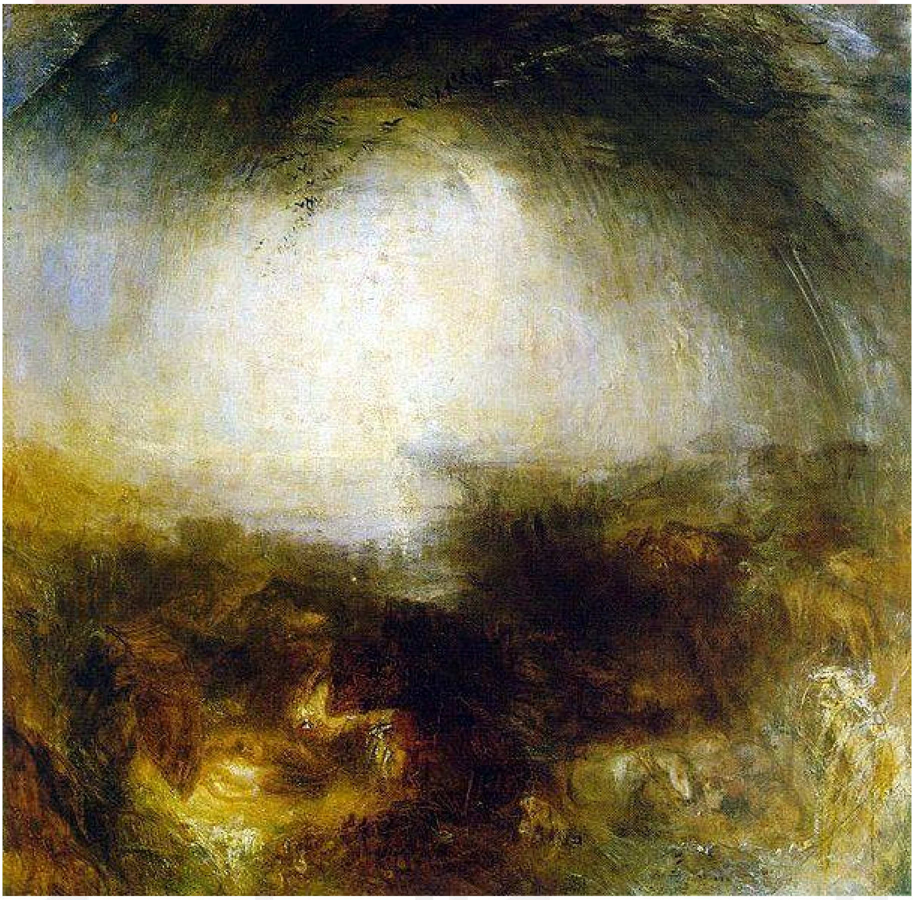
ملحق الصور

تيرنر وراسكين



وجهية للفنان تيرنر

عندما كان في الثالثة والعشرين من عمره صورت في عام ١٧٩٨م بريشته



الظلال والظلمة في المساء مع فيضان عام ١٨٤٣م



مشهد لحريق مباني مجلسي اللوردات والعموم البريطانيين عام ١٨٣٤م

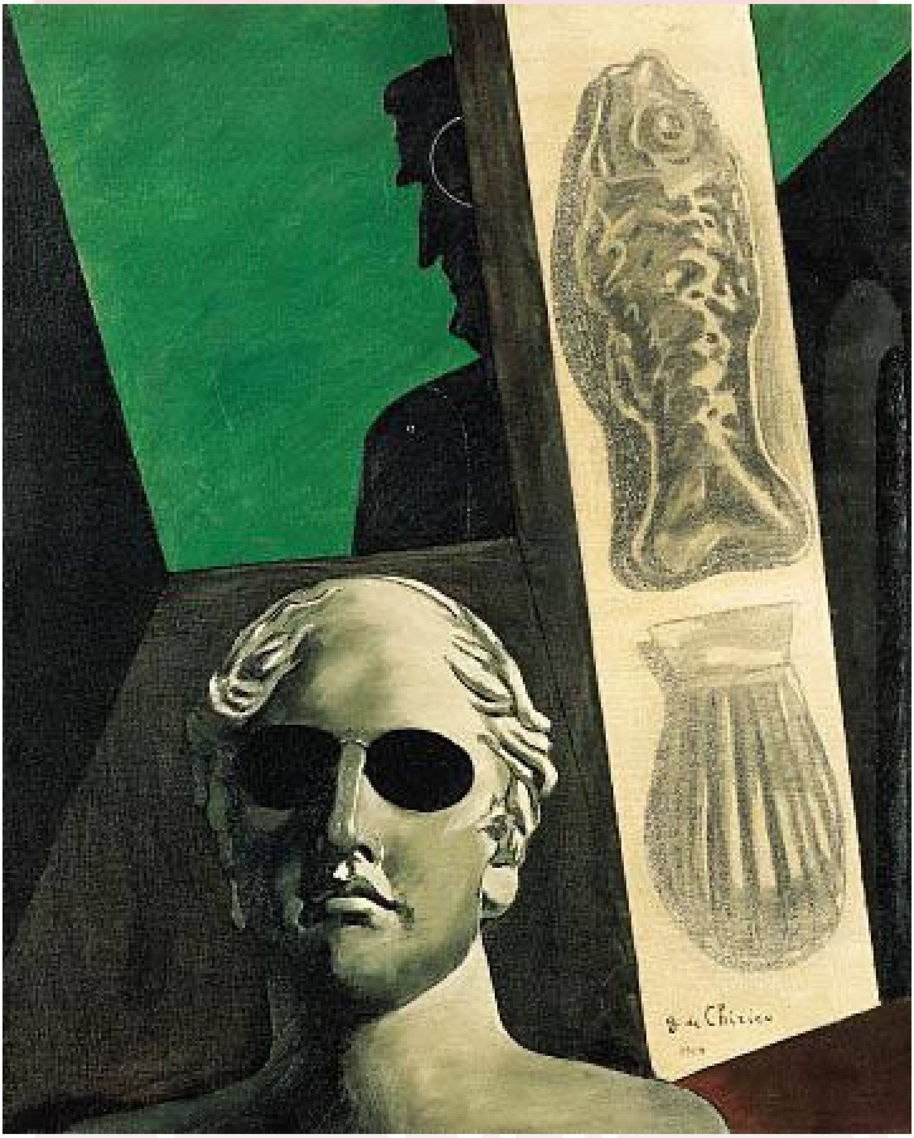


مشهد لقلعة الصوان



مشهد لمدينة بحرية

أبوللينير



وجهية تنبؤية لمصير أبوللينير بريشة كيريكو في ١٩١٤م

المدرسة التكعيبية



عذارى أفينون لبيكاسو ١٩٠٧م



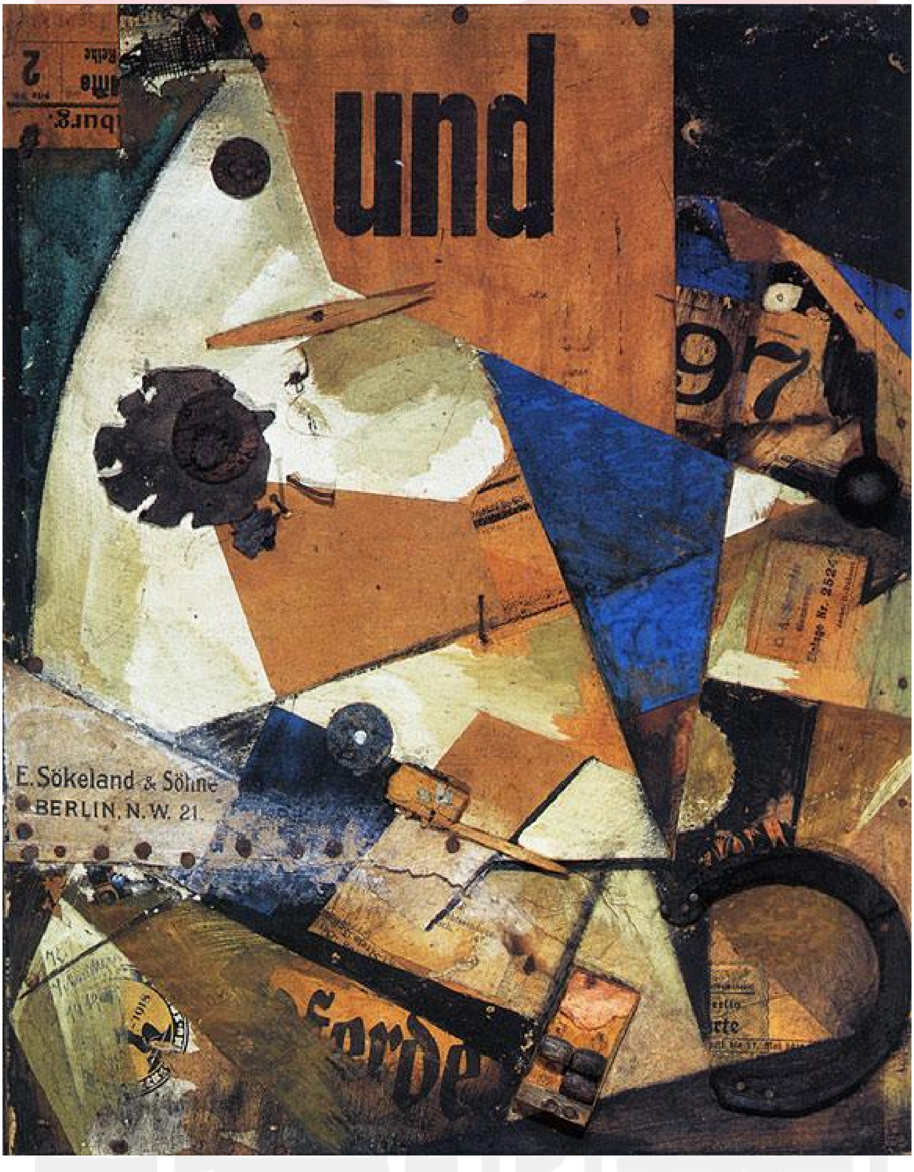
في ذكرى الموسيقار باخ بريشة براغ ١٩١٢م

المدرسة الأورفية



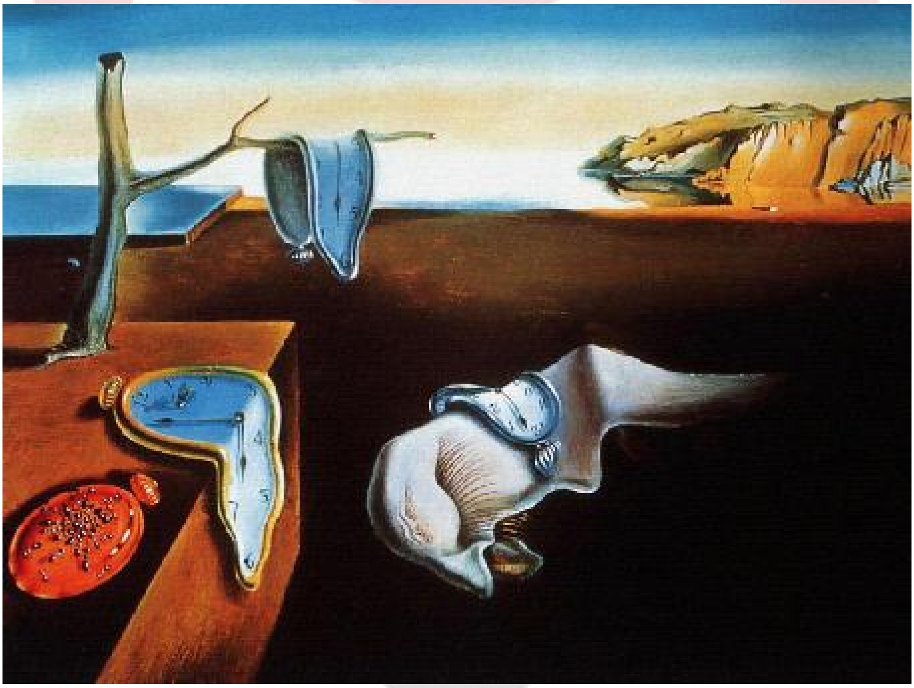
لوحة أورفية لديلوني

حركة الدادا



عبث على طريقة الدادا لشوتيرز

المدرسة السريالية



عندما تزدحم الذكريات ١٩٣١م لسيلفادور دالي

كاندينسكي



مائية من عام ١٩١٠م. أول عمل تجريدي للفنان كاندينسكي





تجريدية لكاندينسكي

N

الصفحات

المؤلف د. عبد العزيز علون

- باحث في تاريخ الفن.
- محاضر في تاريخ الفن وعلم المصطلح الفني في الدراسات العليا في جامعة دمشق ومراكز البحث العربية.
- صاحب مجموعة فنية.
- له مؤلفات مطبوعة باللغات العربية والإنكليزية واللاتينية.
- خبير في المنظمات الدولية الثقافية اشتغل في إفريقيا وآسيا وأوروبا.
- عضو لجان التحكيم في مجالات الفنون.
- معد للأفلام الوثائقية عن الفنانين.
- عضو في لجان تحكيم معرضي الربيع والخريف في وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية فيما بين ١٩٦٨-٢٠١٠م.

الطبعة الأولى / ٢٠١١م
عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة



www.syrbook. gov.sy

مطابع وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١١م

سعر النسخة ٢٢٠ ل.س أو ما يعادلها